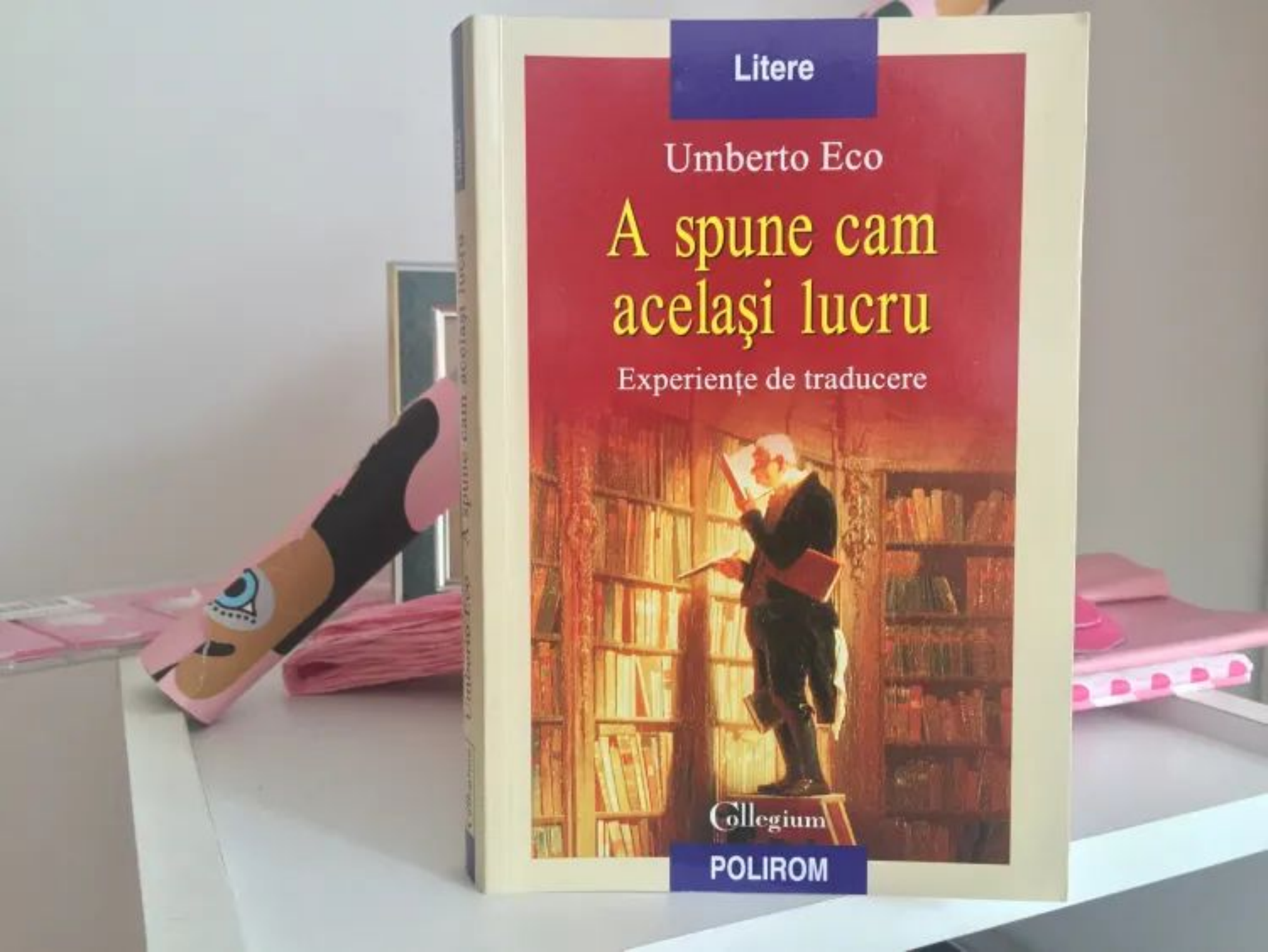
Litere
Umberto Eco
A spune cam acelaşi lucru
Experienţe de traducere
Collegium
POLIROM

Umberto Eco

A spune cam același lucru

Experiențe de traducere

În românește de Laszlo Alexandru

UNIVERSITATEA

Umberto Eco s-a născut la Alessandria (Piemont) la 16 ianuarie 1932. A urmat cursurile Universităţii din Torino, luîndu-şi licenţa în estetică. Din 1971 este profesor de semiotică la Universitatea din Bologna. Conduce revista *VS. Quaderni di studi semeiotici*. În anii '60 a fost unul dintre exponenţii de frunte ai avangardei culturale italiene, numărîndu-se printre fondatorii revistelor *Marcatre* şi *Quindici*. Din 1959 este consilier editorial al celebrei edituri Bompiani. A primit numeroase premii şi distincţii culturale, inclusiv Legiunea de Onoare (1993). A predat la cele mai faimoase universităţi din lume, fiind *Doctor Honoris Causa* a peste cincizeci dintre ele. A scris romane (*Numele trandafirului*, 1980, Premiul Strega, 1981, şi Premiul pentru cea mai bună carte a anului; romanul a fost ecranizat de Jean-Jacques Annaud în 1986, cu Sean Connery, Christian Slater şi F. Murray Abraham în rolurile principale; *Pendulul lui Foucault*, 1988, Premiul Bancarella; *Insula din ziua de ieri*, 1994; *Baudolino*, 2002; *Misterioasa flacără a reginei Loana*, 2004), studii de semiotică, estetică şi teorie literară (*Opera deschisă*, 1962; *Apocaliptici şi integraţi*, 1964; *Poeticile lui Joyce*, 1966; *Structura absentă*, 1968; *Formele conţinutului*, 1971; *Tratat de semiotică generală*, 1975; *Cum se face o teză de licenţă*, 1977; *Lector in fabula*, 1979; *Semiotica şi filosofia limbajului*, 1984; *Limitele interpretării*, 1990; *Şase plimbări prin pădurea narativă*, 1994; *Despre literatură*, 2002), eseuri (*Kant şi ornitorincul*, 1997), articole (reunite în volumele *Jurnal minim*, 1963; *Al doilea jurnal minim*, 1990; *Secretul Minervei*, 2001).

Din opera sa, Editura Polirom a publicat volumele *În ce cred cei care nu cred* (în colaborare cu Carlo Maria Martini, 2001), *În căutarea limbii perfecte* (2002), *Numele trandafirului* (2004), *Misterioasa flacără a reginei Loana* (2004), *Pendulul lui Foucault* (2005), *Trei povestiri* (în colaborare cu Eugenio Carmi, 2005), *Cum se face o teză de licenţă* (2006), *Limitele interpretării* (2007) şi *Apocaliptici şi integraţi. Comunicaţii de masă şi teorii ale culturii de masă* (2008).

BCU IASI/CENTRU

- 5. APR. 2009

Cuprins

Introducere 9

1. Sinonimele de pe Altavista 25
   1.1. Echivalenţa semnificaţiei şi sinonimia 26
   1.2. A înţelege contextele 29
2. De la sistem la text 36
   2.1. Presupusul caracter incomensurabil al sistemelor 36
   2.2. Traducerea se referă la lumi posibile 44
   2.3. Textele ca substanţe 47
3. Reversibilitate şi efect 56
   3.1. Reversibilitatea ideală 58
   3.2. O succesiune a reversibilităţii 64
   3.3. Importanţa ritmului 67
   3.4. Redarea aceluiaşi efect 79
4. Semnificaţie, interpretare, negociere 83
   4.1. Semnificaţie şi interpretanţi 85
   4.2. Tipuri cognitive şi conţinuturi nucleare 87
   4.3. Negocierea: şoarece sau şobolan? 91
5. Pierderi şi compensaţii 94
   5.1. Pierderi 95
   5.2. Pierderi cu acordul părţilor 99
   5.3. Compensaţii 106
   5.4. Evitarea îmbogăţirii textului 110
   5.5. Îmbunătăţirea textului? 114
   5.6. Compensarea prin recreare 126

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

6. Referinţa şi sensul de profunzime 141
6.1. Încălcarea referinţei 141
6.2. Referinţă şi stil 144
6.3. Referinţa şi povestea „de profunzime" 152
6.4. Niveluri ale fabulei 157
6.5. Referinţele la rebusuri şi rebusul referinţelor 159

7. Izvoare, guri de vărsare, delte, estuare 163
7.1. Traducerea dintr-o cultură în alta 164
7.2. Căutarea lui Averroes 167
7.3. Cîteva cazuri 169
7.4. Sursă şi ţintă 172
7.5. Familiarizarea şi înstrăinarea 174
7.6. Modernizare şi arhaizare 183
7.7. Situaţii mixte 191
7.8. Tot despre negociere 195

8. Imagini vizuale 198
8.1. Hipotipoza 198
8.2. Camera mătuşii 201
8.3. Ecfraza 210

9. Redarea aluziei intertextuale 216
9.1. Intertextul sugerat traducătorului 220
9.2. Dificultăţi 224

10. Interpretarea nu înseamnă traducere 228
10.1. Jakobson şi Peirce 229
10.2. Linia hermeneutică 232
10.3. Tipuri de interpretare 238
10.4. Interpretarea intrasemiotică 240
10.5. Interpretarea intralingvistică sau reformularea 242
10.6. Întîi interpretăm, apoi traducem 247
10.7. *Lectio difficilior* 252
10.8. Execuţia 254

11. Cînd se schimbă substanţa 257
11.1. Variaţiunile substanţei în alte sisteme semiotice 257
11.2. Problema substanţei în traducerea dintre două limbi naturale 259
11.3. Trei formule 262
11.4. Substanţa în poezie 265

11.5. Acel *cam* din traducerea poetică 278

12. Recrearea radicală 302
12.1. Cazul Queneau 302
12.2. Cazul Joyce 306
12.3. Cazuri de graniţă 316

13. Cînd se schimbă materia 318
13.1. Parasinonimia 319
13.2. Transpuneri sau adaptări 323
13.3. Transpuneri prin manipulare 328
13.4. Indicarea celor neexprimate 329
13.5. Neindicarea celor exprimate 334
13.6. Izolarea unui nivel al textului-sursă 337
13.7. Indicarea altor aspecte 340
13.8. Adaptarea ca operă nouă 343

14. Limbile perfecte şi culorile imperfecte 348
14.1. *Tertium comparationis* 348
14.2. Compararea limbilor 352
14.3. Traducerea şi ontologia 354
14.4. Culori 356
14.5. Ultima filă 366

Referinţe bibliografice 369

Traduceri citate 383

Indice de nume 389

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Introducere

Ce înseamnă a traduce? Primul răspuns consolator ar fi: a spune acelaşi lucru într-o altă limbă. Numai că, întîi de toate, e foarte greu să stabilim ce înseamnă „a spune *acelaşi* lucru", şi n-o ştim prea bine din cauza tuturor acelor procedee pe care le numim parafrază, definiţie, explicaţie, reformulare, ca să nu mai vorbim de pretinsele înlocuiri prin sinonime. În al doilea rînd fiindcă, în faţa unui text de tradus, nu ştim care e *lucrul*. În sfîrşit, în anumite situaţii, nu e limpede nici măcar ce înseamnă *a spune*.

Nu trebuie să cercetăm (pentru a sublinia centralitatea problemei traducerii în multe discuţii filosofice) dacă este vorba despre un *Lucru în Sine* din *Iliada* sau din *Cîntul nocturn al unui păstor pribeag din Asia*, care ar trebui să răzbată şi să strălucească dincolo şi deasupra oricărei limbi care le traduce – sau care, dimpotrivă, să nu fie niciodată redat, în ciuda tuturor eforturilor pe care le-ar face o altă limbă. E de ajuns să zburăm la firul ierbii – şi o vom face de multe ori în paginile care urmează.

Să presupunem că, într-un roman englezesc, un personaj zice: *it's raining cats and dogs*. Ar fi neghiob traducătorul care, crezînd că spune acelaşi lucru, ar traduce literal prin *plouă cu pisici şi cîini*. Se va traduce: *plouă cu găleata* ori *s-au rupt băierile cerului*. Dar dacă ar fi un roman SF, scris de vreun adept al ştiinţei lui Charles Hay Fort, şi ne-ar povesti că într-adevăr cad din cer pisici şi cîini? S-ar traduce cuvînt cu cuvînt, desigur. Dar dacă personajul tocmai merge la doctorul Freud pentru a-i povesti că suferă de o ciudată obsesie pentru cîini şi pisici, de care se simte ameninţat chiar şi atunci cînd plouă? S-ar traduce din nou literal, însă s-ar pierde nuanţa că acel Om cu Pisici e obsedat inclusiv de frazele idiomatice.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Şi dacă, într-un roman italian, cel care spune că plouă cu pisici şi cîini e un student de la şcoala Berlitz, care nu reuşeşte să scape de ispita de a-şi împodobi discursul cu anglicisme supărătoare? Traducînd ca atare, bietul cititor italian n-ar avea habar că omul foloseşte un anglicism. Şi apoi, dacă romanul italian ar fi tradus în engleză, cum s-ar reda afectarea anglicizantă? Ar trebui să i se schimbe personajului naţionalitatea şi să fie transformat într-un englez cu afectări italienizante sau un muncitor londonez care se împăunează cu un accent academic? Ar fi o licenţă de nesuportat. Şi dacă *it's raining cats and dogs* ar spune-o, în engleză, un personaj dintr-un roman franţuzesc? Cum s-ar traduce în engleză? Vedeţi ce greu e să spunem care e *lucrul* pe care un text vrea să-l transmită şi cum să-l transmită.

Iată sensul capitolelor care urmează: încearcă să priceapă cum anume, chiar ştiind că nu spunem niciodată acelaşi lucru, putem spune *cam* acelaşi lucru. La acest nivel, problema nu mai e ideea de a spune *acelaşi* lucru, nici acelaşi *lucru*, ci ideea de *cam*[1]. Cît de elastic să fie acel *cam*? Depinde de punctul de vedere: planeta Pămînt e cam ca şi planeta Marte, întrucît ambele se învîrt în jurul soarelui şi au o formă sferică, dar poate fi cam ca orice altă planetă care se învîrte într-un alt sistem solar, şi e cam ca şi soarele, întrucît ambele sînt corpuri cereşti, e cam ca şi sfera de cristal a unui ghicitor, sau cam ca o minge, sau cam ca o portocală. A stabili flexibilitatea, extinderea lui *cam* depinde de anumite criterii care trebuie negociate în prealabil. A spune cam acelaşi lucru e un procedeu care stă, după cum vom vedea, sub semnul *negocierii*.

Am început să mă ocup teoretic de problemele traducerii mai întîi în 1983, explicînd cum am tradus *Exerciţiile de stil* ale lui Queneau. De altminteri, cred că i-am dedicat subiectului doar cîteva reflecţii, pînă în anii '90, de-a lungul cărora am elaborat o serie de

1. Pe bună dreptate Genette (1982) aşază traducerea sub semnul *palimpsestului*: un pergament de pe care a fost „răzuită" prima inscripţie pentru a fi aşternută a doua, dar astfel încît să se poată încă citi, în mod transparent, vechiul mesaj, sub cel nou. În ce priveşte problema lui „cam", *Lo stesso altro* (*Acelaşi altul*) e titlul pe care Petrilli (2001) îl atribuie unei culegeri de eseuri despre traducere.

intervenţii ocazionale, în cadrul unor simpozioane şi, după cum se va vedea, în legătură cu unele experienţe personale ca autor tradus[1]. Problema traducerii nu putea să lipsească din studiul meu *În căutarea limbii perfecte* (1993b), iar asupra analizelor detaliate de traduceri am revenit, vorbind fie despre una dintre traducerile lui Joyce (Eco, 1996), fie despre traducerea mea din *Sylvie* a lui Nerval (Eco 1999b)[2].

Dar între 1997 şi 1999 s-au desfăşurat două colocvii anuale pentru doctoratul de semiotică, la Universitatea din Bologna, dedicate traducerii intersemiotice, adică tuturor situaţiilor în care nu se traduce dintr-o limbă naturală în alta, ci în sisteme semiotice diferite unul de celălalt, spre exemplu ca atunci cînd se „traduce" un roman în film, un poem epic într-o lucrare de benzi desenate sau se extrage un cadru din tema unei poezii. În contextul diverselor luări de cuvînt, am ajuns să nu fiu de acord cu o parte a doctoranzilor şi a colegilor mei pe tema raporturilor dintre „traducerea propriu-zisă" şi traducerea aşa-zis „intersemiotică". Esenţa divergenţelor ar trebui să rezulte din paginile acestei cărţi, tot aşa cum ar trebui să rezulte încurajările şi îndemnurile pe care le-am primit totodată şi mai ales din partea celor cu care nu eram de acord. Reacţiile mele de atunci, precum şi intervenţiile celorlalţi participanţi apar în două numere speciale ale revistei *VS:* 82 (1999) şi 85-87 (2000).

În toamna anului 1998, am fost între timp invitat la Toronto University pentru seria de Goggio Lectures, unde am început să-mi reformulez ideile pe această temă. Rezultatele conferinţelor au fost publicate apoi în micul volum *Experiences in Translation* (Eco, 2001).

În sfîrşit, în anul 2002, am susţinut la Oxford opt Weidenfeld Lectures pe acelaşi subiect, în care am dezvoltat mai tîrziu noţiunea de traducere ca negociere (Eco, 2004).

---

1. Vezi Eco (1991, 1992a, 1993a, 1995a, 1995b).
2. Aş vrea să amintesc aici că, deşi în ultimele decenii am avut diverse experienţe de traducere, interesul meu teoretic pe această temă a fost stimulat de cele două lucrări, de licenţă şi de doctorat, ale lui Siri Nergaard şi, firește, de îngrijirea celor două antologii publicate de ea, în cadrul unei colecţii coordonate de mine, în 1993 şi 1995.

Această carte reia scrierile elaborate în situaţiile mai sus amintite, cu foarte multe noi explicaţii şi exemple, avînd în vedere că nu mai sînt limitat de intervalul strict al unei conferinţe sau al unei intervenţii la vreun simpozion. Totuşi, în ciuda acestor considerabile adăugiri şi a unei organizări diferite a materialului, am încercat să menţin tonul de conversaţie pe care-l aveau textele mele precedente.

Tonul de conversaţie era şi este datorat faptului că, în paginile care urmează şi care fără îndoială pun în discuţie diverse aspecte ale unei teorii a traducerii, pornesc mereu la drum de la experienţe concrete. Adică experienţele pot fi evocate în legătură cu o problemă teoretică, referitoare azi la studiile de traductologie, dar aceste probleme teoretice sînt mereu solicitate de anumite *experienţe*, în mare parte personale.

Adeseori unele texte de traductologie mi-au stîrnit nemulţumirea, tocmai pentru că bogăţia argumentelor teoretice nu era însoţită de panoplia suficient de amplă a exemplelor. Acest lucru nu se referă, desigur, la toate cărţile sau eseurile pe tema respectivă, şi mă gîndesc la bogăţia de exemple demonstrată de *After Babel* (*După Babel*) a lui George Steiner, dar în multe alte cazuri îmi trecea prin minte bănuiala că teoreticianul traducerii n-a tradus el însuşi niciodată şi deci vorbea despre ceva în legătură cu care îi lipsea experienţa directă[1].

A observat o dată Giuseppe Francescato (reproduc din memorie) că, pentru a se studia fenomenul bilingvismului şi aşadar pentru a se obţine suficiente experienţe în formarea unei duble competenţe, trebuie să se observe oră de oră, zi de zi comportamentul unui copil supus unei duble solicitări lingvistice. O asemenea experienţă poate fi făcută doar (i) de către un lingvist, (ii) cu un partener străin şi/sau trăind în străinătate, (iii) care a avut copii şi (iv) care să aibă posibilitatea de a-şi urmări în mod regulat propriii copii, încă de la

1. Numărul mare de exemple nu se datorează doar preocupărilor didactice. E indispensabil în trecerea de la gîndirea generală despre traducere, sau pur şi simplu de la o serie de reflecţii normative, la analizele *locale*, datorită convingerii că traducerile se referă la texte, iar fiecare text prezintă probleme diferite, de la caz la caz. Referitor la acest subiect, vezi Calabrese (2000).

primele lor comportamente de expresie. Întrucît asemenea condiţii nu pot fi realizate cu uşurinţă, acesta ar fi unul dintre motivele pentru care studiile despre bilingvism s-au dezvoltat într-un ritm lent.

Mă întreb dacă, pentru a elabora o teorie a traducerii, nu ar fi în egală măsură nevoie nu doar de examinarea numeroaselor exemple de traducere, ci şi să fi trăit măcar una din aceste trei experienţe: să fi verificat traducerile altora, să fi tradus tu însuţi ori să fi fost tradus – sau, încă şi mai bine, să fi fost tradus colaborînd cu propriul tău traducător.

S-ar putea obiecta că nu trebuie să fii poet pentru a elabora o bună teorie despre poezie şi că poţi aprecia un text scris într-o limbă străină şi doar avînd o competenţă prin excelenţă pasivă a acelei limbi. Însă obiecţia e valabilă doar pînă la un punct. Într-adevăr, şi acela care n-a scris niciodată o poezie are experienţa propriei limbi şi, de-a lungul vieţii, poate că a încercat (sau va încerca) să scrie un endecasilab, să inventeze o rimă, să reprezinte metaforic un obiect sau un eveniment. Şi acela care are competenţa pasivă a unei limbi străine a încercat măcar să vadă cît de greu este să legi nişte fraze rotunde. Îmi închipui că pînă şi un critic de artă nepriceput la desen (poate tocmai din această cauză) e în stare să priceapă dificultăţile cuprinse în orice fel de expresie vizuală – la fel cum şi un critic de melodramă, cu vocea destul de firavă, poate înţelege din experienţă directă de cîtă abilitate este nevoie pentru a se emite un sunet ascuţit.

Consider de aceea că, pentru a face observaţii teoretice despre traducere, nu e inutil să fi avut experienţa activă sau pasivă a traducerii. Pe de altă parte, cînd nu exista încă o teorie a traducerii, de la Sfîntul Ieronim şi pînă în secolul nostru, singurele observaţii interesante pe acest subiect au fost făcute chiar de cei ce traduceau şi sînt bine cunoscute ezitările hermeneutice ale Sfîntului Augustin, care îşi propunea să vorbească despre traducerile corecte, dar avînd cunoştinţe foarte restrînse de limbi străine (nu ştia ebraica şi cunoştea prea puţin greaca).

Mi-am dat seama că în viaţa mea a trebuit să verific multe traduceri ale altora, atît în cadrul unei lungi experienţe editoriale, cît şi ca director al unei colecţii de eseuri; că am tradus două cărţi de mare complexitate, *Exercices de style* de Queneau şi *Sylvie* de Gérard de Nerval, dedicîndu-le ambelor cîţiva ani buni; şi că, în calitate de autor al unor lucrări atît de eseistică, precum şi de beletristică, am

lucrat în strînsă legătură cu traducătorii mei. Nu doar am verificat traducerile (cel puţin în limbile pe care le cunoşteam întru cîtva, şi iată motivul pentru care voi cita adesea traducerile realizate de William Weaver, Burkhart Kroeber, Jean-Noël Schifano, Helena Lozano şi alţii), dar am avut cu traducătorii lungi conversaţii preliminare, precum şi pe parcursul muncii lor, încît am descoperit că, dacă traducătorul sau traducătoarea sînt oameni inteligenţi, pot explica problemele care apar în limba lor pînă şi unui autor care n-o cunoaşte, dar chiar în acele situaţii autorul poate colabora oferind soluţii, adică sugerînd în ce fel te poţi îndepărta de la textul său pentru a depăşi obstacolele (mi s-a întîmplat asta adeseori, de pildă cu traducătoarea rusă Elena Kostioukovici, cu Imre Barna pentru limba maghiară, cu Yond Boeke şi Patty Krone pentru olandeză, cu Masaki Fujimura şi Tadahiko Wada pentru japoneză).

Iată de ce am hotărît să vorbesc despre traducere pornind de la probleme concrete, care în cea mai mare măsură se referă la scrierile mele, şi să mă limitez la indicarea cîtorva soluţii teoretice doar pe baza acelor experienţe *in corpore vili*.

Acest fapt risca să mă expună la două pericole, cel al narcisismului şi cel de a susţine că interpretarea *mea*, pe care o ofeream textelor *mele*, era mai bună decît cea a altor cititori, printre care *in primis* traducătorii mei – principiu cu care am polemizat în cărţi ca *Lector in fabula* sau *Limitele interpretării*. Primul risc era fatal, însă de fapt mă comport asemenea purtătorilor de microbi dăunători, aflaţi în societate, care acceptă să-şi arate în faţa publicului atît starea în care se află, cît şi tratamentele la care recurg, pentru a le fi de ajutor celorlalţi. În ceea ce priveşte al doilea risc, sper că în paginile următoare se va observa cum le-am semnalat mereu traducătorilor mei punctele de tensiune din textele mele, care puteau produce ambiguităţi, sfătuindu-i să fie cu băgare de seamă, fără a încerca să le influenţez interpretarea; sau răspunzînd la întrebările lor precise, atunci cînd mă întrebau pentru care dintre diversele soluţii aş fi optat, scriind în limba lor; iar în acele situaţii decizia mea era legitimă, avînd în vedere că, la urma urmelor, eu eram cel care îmi puneam numele pe carte.

Pe de altă parte, de-a lungul experienţelor mele de autor tradus, eram mereu divizat între exigenţa ca varianta să fie „fidelă" faţă de ceea ce am scris şi descoperirea incitantă în ce măsură textul meu

putea (ba uneori chiar *trebuia*) să se transforme, din momentul în care era transpus într-o altă limbă. Iar dacă uneori resimţeam anumite imposibilităţi – care oricum erau pînă la urmă rezolvate –, încă şi mai adeseori resimţeam anumite posibilităţi: adică simţeam că, în contactul cu altă limbă, textul îşi dezvăluie posibilităţi de interpretare care îmi rămăseseră ascunse chiar mie însumi şi felul cum uneori traducerea putea să-l îmbunătăţească (zic să-l „îmbunătăţească" tocmai în raport cu *intenţia* pe care textul însuşi o manifesta pe neaşteptate, independent de intenţia mea iniţială de autor empiric).

Plecînd de la experienţe personale şi reprezentînd consecinţa unei serii de conversaţii, *această carte nu are pretenţia de a fi o teorie a traducerii* (şi îi lipseşte sistematizarea pentru aşa ceva), pentru simplul motiv că lasă descoperite o infinitate de probleme ale traductologiei. Nu vorbesc despre raporturile cu clasicii greci şi latini, pentru simplul motiv că nu l-am tradus niciodată pe Homer şi n-a trebuit niciodată să evaluez o traducere din Homer pentru o colecţie editorială de clasici. Vorbesc doar despre unele amănunte ale aşa-numitei traduceri intersemiotice, fiindcă n-am regizat niciodată un film derivat dintr-un roman şi n-am transformat o poezie în balet. Nu mă refer la problema tacticilor sau a strategiilor postcoloniale de adaptare a unui text occidental la sensibilitatea altor culturi, fiindcă n-am putut urmări şi discuta traducerile textelor mele în arabă, persană, coreeană sau chineză. N-am tradus niciodată texte scrise de o femeie (traduc din bărbaţi nu neapărat din cauza obişnuinţei, dar am tradus doar doi autori în viaţa mea) şi nu ştiu cu ce probleme m-aş fi confruntat. În relaţiile cu unele dintre traducătoarele mele (rusă, spaniolă, suedeză, finlandeză, olandeză, croată, greacă) găseam o atît de mare disponibilitate, din partea lor, de a se adapta la textul meu, încît n-am putut experimenta nici o intenţie de traducere „feministă"[1].

Am dedicat cîteva aliniate conceptului de *fidelitate*, fiindcă un autor care îşi urmăreşte propriii traducători pleacă de la o implicită exigenţă de „fidelitate". Înţeleg că acest termen poate părea desuet în faţa unor abordări critice pentru care, într-o traducere, important

1. Referitor la ultimele trei subiecte, vezi Demaria *et al.* (2001) şi Demaria (1999 şi 2003).

e doar rezultatul la care se ajunge în textul şi în limba-ţintă – ba chiar într-un moment istoric bine definit, în care se încearcă actualizarea unui text conceput într-o altă perioadă. Dar conceptul de fidelitate e strîns legat de convingerea că traducerea este o formă de interpretare şi trebuie întotdeauna să-şi propună, chiar ţinînd seama de sensibilitatea şi cultura cititorului, să regăsească nu zic intenţia autorului, dar *intenţia textului*, ceea ce textul spune sau sugerează în raport cu limba în care e exprimat şi contextul cultural în care s-a născut.

Să presupunem că într-un text american un personaj îi spune celuilalt *you're just pulling my leg*. Traducătorul n-o va transpune în *mă cam tragi de picior* şi nici *mă tîrăşti de picior*, ci *mă cam iei peste picior* sau, şi mai bine, *faci mişto de mine*. Dacă am traduce expresia literalmente, o asemenea expresie neobişnuită în limba italiană ne-ar face să credem că personajul (şi autorul împreună cu el) tocmai inventează o îndrăzneaţă figură retorică – ceea ce nu e cazul, avînd în vedere că personajul foloseşte doar o expresie obişnuită în limba proprie. Cînd am înlocuit cuvîntul *picior* cu *mişto* însă l-am pus pe cititorul nostru în aceeaşi situaţie în care textul îl plasa pe cititorul englez. Iată aşadar cum o aparentă infidelitate (nu traducem cuvînt cu cuvînt) se dovedeşte, pînă la urmă, un act de fidelitate. Ceea ce înseamnă a repeta, împreună cu Sfîntul Ieronim, patronul traducătorilor, că în traducere nu e nevoie de *verbum e verbo sed sensum exprimere de sensu* (chiar dacă vom vedea că pînă şi această afirmaţie produce multă ambiguitate).

A traduce înseamnă aşadar a înţelege mecanismul interior al unei limbi şi structura unui anumit text din acea limbă, iar apoi a construi o copie a mecanismului textual care, *dintr-o anumită perspectivă*, să poată produce efecte asemănătoare asupra cititorului, atît în plan semantic şi sintactic, cît şi în cel stilistic, metric, fonosimbolic, precum şi în efectele sentimentale spre care tindea textul-sursă[1].

1. Vorbind despre relaţiile dintre un original şi traducerea sa, teoreticienii folosesc diverse expresii : în engleză s-a răspîndit diferenţa dintre *source* şi *target*, iar dacă primul termen se poate reda foarte bine prin *fonte* (sursă), cel de-al doilea riscă să devină în mod impropriu *bersaglio* (ţintă). În Italia de azi se foloseşte destul de frecvent *testo di partenza* (text de origine) şi *testo di arrivo* sau *di destinazione* (text-ţintă). Eu voi folosi aproape

„Dintr-o anumită perspectivă" înseamnă că orice traducere oferă anumite limite de infidelitate față de un nucleu de presupusă fidelitate, dar hotărîrea privind poziția nucleului și depărtarea marginilor depinde de scopurile pe care traducătorul și le propune.

Oricum, nu doresc să aprofundez acum aceste afirmații, pentru că toate paginile care urmează reprezintă comentariul lor. Vreau doar să repet că multe concepte care circulă în traductologie (echivalență, adecvare la scop, fidelitate sau inițiativă a traducătorului) se așază, din punctul meu de vedere, sub semnul *negocierii*.

În ultimele decenii au existat numeroase scrieri despre teoria traducerii, datorate inclusiv faptului că s-au înmulțit centrele de cercetare, cursurile și departamentele dedicate acestei probleme, precum și școlile de traducători și interpreți. Motivele de creștere a interesului pentru traductologie sînt multe și convergente: pe de o parte, fenomenele globalizării, care plasează într-un contact reciproc tot mai aprofundat grupuri și indivizi aparținînd diverselor limbi, apoi dezvoltarea intereselor semiologice, pentru care conceptul de traducere devine fundamental, chiar dacă nu e explicitat (gîndiți-vă doar la discuțiile despre semnificația unui enunț legat de ceea ce ar trebui să supraviețuiască teoretic la trecerea dintr-o limbă în alta), și, în fine, extinderea informaticii, care îndeamnă multă lume să încerce și să perfecționeze tot mai mult modelele de traducere artificială (unde problema traductologică devine crucială nu neapărat atunci cînd modelul funcționează, ci tocmai cînd dovedește că nu funcționează pe deplin).

În plus, începînd cu prima jumătate a secolului trecut, au fost elaborate diverse teorii privind structura unei limbi sau dinamica limbajelor, care puneau accentul pe fenomenul imposibilității radicale a traducerii; o sfidare semnificativă pentru însăși teoreticienii care, în timp ce își elaborau respectivele teorii, își dădeau seama că, în realitate, și încă de cîteva milenii, *lumea traduce*. Poate că traduce rău – și gîndiți-vă la discuțiile care agită mereu mediile comentatorilor biblici,

---

totdeauna expresia *text-sursă*, pentru faptul că (vezi finalul capitolului 7 din cartea de față) permite anumite legături metaforice. Pentru al doilea termen voi folosi, după caz, atît *arrivo*, cît și *destinazione* (țintă).

permanent înclinaţi să critice traducerile precedente ale textelor sfinte. Totuşi, oricît de stîngace şi nefericite au fost traducerile prin intermediul cărora li s-au transmis textele Vechiului şi ale Noului Testament miliardelor de credincioşi de diverse limbi, în această ştafetă de la o limbă la alta şi de la o versiune la alta, o parte importantă a omenirii a căzut de acord în ce priveşte faptele şi evenimentele fundamentale transmise de respectivele texte, de la cele zece porunci şi pînă la Predica de pe munte, de la povestea lui Moise şi pînă la patimile lui Isus – inclusiv, aş vrea să spun, în ceea ce priveşte spiritul ce animă textele.

Aşadar, chiar şi atunci cînd – cu bune argumente – se afirmă imposibilitatea traducerii, în practică ne pomenim mereu confruntaţi cu paradoxul lui Ahile şi al broaştei-ţestoase: teoretic, Ahile n-ar trebui niciodată să ajungă din urmă broasca-ţestoasă, dar de fapt (aşa cum ne învaţă experienţa) o depăşeşte. Poate că teoria aspiră la o puritate conceptuală de care experienţa se poate lipsi, dar problema interesantă rămîne de cît anume şi de ce anume se poate lipsi experienţa. De aici apare ideea că traducerea se bazează pe unele procese de negociere, negocierea fiind tocmai un proces pe baza căruia, pentru a obţine ceva, se renunţă la altceva – iar la sfîrşit părţile implicate ar trebui să rămînă cu un sentiment de normală şi reciprocă mulţumire, datorită excelentului principiu care ne arată că în viaţă nu putem avea totul.

Cineva o să ne întrebe care sînt părţile implicate în acest proces de negociere. Sînt multe, chiar dacă uneori lipsite de iniţiativă: pe de o parte, există textul-sursă, cu drepturile sale autonome, iar alteori figura autorului empiric – încă în viaţă –, cu eventualele sale pretenţii de control, şi toată cultura în care textul se naşte; pe de altă parte, există textul-ţintă şi cultura în care apare, cu orizontul de aşteptare al probabililor săi cititori, ba chiar şi uneori industria editorială, care prevede diferite criterii de traducere, în funcţie de situaţia în care textul-ţintă e conceput pentru o severă colecţie filologică sau pentru o serie de cărţi de vacanţă. Un editor poate ajunge să pretindă ca în traducerea unui roman poliţist din limba rusă să fie eliminate semnele diacritice în transpunerea numelor de personaje, pentru a le permite cititorilor să le recunoască şi să şi le amintească mai uşor. Traducătorul se plasează ca negociator între

aceste părţi reale sau virtuale, iar în asemenea negocieri nu totdeauna e prevăzut consimţămîntul explicit al părţilor. Dar o negociere implicită avem şi în *pactul de verosimilitate*, care e diferit de la cititorii unei cărţi de istorie şi pînă la cititorii de romane, iar în cazul acestora din urmă se poate cere, printr-o înţelegere milenară, *suspendarea incredulităţii*.

Întrucît plec de la experienţe personale, e clar că subiectul care mă interesează e *traducerea propriu-zisă*, cea practicată de edituri. Acum, chiar dacă un teoretician afirmă că există nişte reguli pentru a se stabili că o traducere e mai bună decît cealaltă, practica editorială ne învaţă că, exceptînd erorile flagrante şi indiscutabile, e destul de uşor de stabilit dacă o traducere e greşită şi trebuie corectată. Va fi vorba doar de bunul-simţ, însă bunul-simţ al unui banal redactor de editură îi permite să-l convoace pe traducător, cu creionul în mînă, şi să-i semnaleze situaţiile în care munca lui e inacceptabilă.

Desigur, trebuie să fim convinşi că „bunul-simţ" nu e ceva de condamnat, ci, dimpotrivă, e un fenomen pe care nu întîmplător numeroase filosofii l-au luat în serios. Pe de altă parte, îl invit pe cititor să facă un efort mental elementar, însă logic: să presupunem că i-am dat traducătorului un text imprimat în franceză, format A4, cu caractere Times de mărimea 12, avînd un total de 200 de pagini, iar acesta ne restituie, ca rezultat al muncii sale, un text imprimat în acelaşi format, cu aceleaşi caractere şi mărime, dar de 400 de pagini. Bunul-simţ ne atrage atenţia că, în traducerea cu pricina, ceva nu e în regulă. Cred că îl putem da afară liniştiţi pe traducător, chiar fără să-i mai răsfoim manuscrisul. Dacă, în schimb, după ce i-am dat unui regizor de film poezia *A Silvia* (*Silviei*) de Leopardi, acesta ne aduce înapoi o peliculă cu durata de două ore, încă nu avem elemente pentru a hotărî dacă e vorba de un produs inacceptabil. Ar trebui mai întîi să vedem filmul, pentru a înţelege în ce sens a interpretat şi a transpus regizorul în imagini textul poetic.

Walt Disney a făcut filmul *Pinocchio*. Fireşte că specialiştii în Collodi s-au plîns că Pinocchio apare acolo ca o păpuşă tiroleză, că nu e atît de ţeapăn cum l-au încredinţat imaginarului colectiv primele ilustraţii ale lui Mazzanti sau ale lui Mussino, că unele elemente ale acţiunii au fost modificate şi aşa mai departe. Dar, odată ce Walt Disney a cumpărat drepturile de adaptare cinematografică (problemă

care, de altfel, nici nu se mai punea în cazul lui *Pinocchio*), nimeni nu-l mai putea da în judecată pentru aceste infidelităţi ale sale – cel mult putînd să-şi exprime indignarea şi să polemizeze cu regizorul scriitorii care trăiesc de pe urma unei cărţi vîndute la Hollywood. Dar dacă producătorul îţi flutură pe sub nas contractul de preluare a drepturilor de autor, nu prea mai ai nimic de făcut.

În schimb, dacă un editor francez angajează o nouă traducere a lui *Pinocchio* şi traducătorul îi dă un text care începe cu fraza *Longtemps je me suis couché de bonne heure**, editorul are tot dreptul să respingă manuscrisul şi să-i ceară înapoi banii traducătorului. În traducerea propriu-zisă există principiul tacit prin care sîntem obligaţi la *respectarea juridică a expresiilor specifice ale autorului*[1], chiar dacă reprezintă o interesantă problemă de jurisprudenţă să stabilim cum anume putem respecta expresiile specifice ale cuiva, în clipa în care se trece dintr-o limbă în alta.

Să fie clar că, pentru a defini traducerea propriu-zisă, mai degrabă decît să încerc diverse speculaţii mistice despre comuniunea sentimentală care trebuie să se realizeze între autorul original şi traducător, eu preiau criterii economice care ţin de deontologie, şi sper că asta n-o să scandalizeze niscaiva firi mai sărace cu duhul. Cînd cumpăr sau caut la bibliotecă traducerea pe care un mare poet a făcut-o dintr-un alt mare poet, nu mă aştept să găsesc ceva foarte asemănător cu originalul; dimpotrivă, de obicei citesc traducerea deoarece cunosc deja originalul şi vreau să văd în ce fel artistul traducător s-a raportat (atît în termeni de concurenţă, cît şi de omagiu) la artistul tradus. Cînd mă duc să văd la cinematograf *Un maledetto imbroglio* de Pietro Germi, chiar dacă ştiu că e făcut după *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (*Încurcătura blestemată din strada Merulana*) a lui Gadda (dar regizorul ne avertizează pe generic că filmul

---

* „Ani de-a rîndul, m-am culcat devreme" (Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut. Swann*, trad. Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers, 1987, p. 35) (n.tr.).

1. *Cf.* Basso (2000: 215). Petrilli (2000: 12) are o exprimare fericită atunci cînd spune că „traducerea e *discursul indirect mascat de discursul direct*". De fapt, formula metalingvistică implicită, de la începutul oricărui text tradus, este: „Autorul Cutare a zis în limba lui ceea ce urmează". Dar acest enunţ metalingvistic implică o deontologie a traducătorului.

reprezintă o adaptare liberă a romanului), nu consider că pot, după vizionare, să refuz a mai citi cartea (decît dacă nu sînt cumva un spectator subdezvoltat). Ştiu deja, de la bun început, că voi găsi în film elemente ale acţiunii, trăsături psihologice ale personajelor, atmosfera specifică a Romei, dar cu siguranţă nu o echivalenţă a limbajului gaddian. Nu mă aştept să găsesc transpuse în imagini expresii ca: *Paracadde giù dai nuvoli e implorava che no, che non è vero un corno; ma ne buscò da stiantare**, şi nici *L'Urbe, proprio al tempo de' suoi accessi di buon costume e di questurinizzata federzonite...***.

Dacă, însă, cumpăr traducerea italiană a unei opere străine, fie că este un tratat de sociologie sau un roman (şi ştiind, fireşte, că în al doilea caz îmi asum mai multe riscuri decît în primul), mă aştept ca traducerea să-mi poată spune cît mai bine ce anume era scris în original. Voi considera că mă înşală anumite pasaje sau capitole întregi, cu siguranţă mă voi enerva pentru greşelile evidente de traducere (după cum vom vedea că păţeşte cititorul avizat, chiar şi atunci cînd parcurge traducerea fără a cunoaşte originalul) şi, pe bună dreptate, mă voi scandaliza dacă voi descoperi că traducătorul a pus vreun personaj să zică sau să facă (din stîngăcie sau printr-o cenzură deliberată) exact pe dos decît ceea ce spusese ori făcuse. În simpaticele volume din colecţia Scala d'Oro Utet, pe care le citeam în tinereţile noastre, ni se „repovesteau" marii clasici, dar adeseori se făceau ajustări *ad usum delphini*. Îmi amintesc că, în prelucrarea *Mizerabililor* de Hugo, Javert, sfîşiat de contradicţia dintre datorie şi recunoştinţa faţă de Jean Valjean, în loc să se sinucidă, îşi dă demisia. Fiind vorba despre o adaptare, atunci cînd am descoperit adevărul citind originalul, nu m-am simţit jignit (am considerat, dimpotrivă, că adaptarea îmi transmisese bine, în multe aspecte, atît acţiunea, cît şi spiritul romanului). Dar dacă un asemenea incident s-ar produce într-o traducere, prezentată ca atare, aş considera-o ca pe încălcarea unui drept al meu.

---

* „Căzu din nori, implora că nu, că nu-i adevărat o iotă, dar primi un pumn în gură... de amuţi!" (vezi Carlo Emilio Gadda, *Încurcătura blestemată din strada Merulana*, trad. N.Al. Toscani, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969, p. 98) (n.tr.).

** „Urbei, chiar în timpul crizelor de cumpătare şi de ordine poliţienească marca Federzoni, îi fusese dat să cunoască..." (*ibidem*) (n.tr.).

Veţi putea obiecta că acestea sînt, de fapt, convenţii editoriale, exigenţe comerciale şi că asemenea criterii n-au nici o legătură cu o filosofie sau o semiotică a diferitelor tipuri de traducere. Dar eu mă întreb dacă aceste criterii comercial-juridice sînt cu adevărat independente de o judecată estetică sau semiotică.

Îmi închipui că atunci cînd lui Michelangelo i s-a cerut să picteze cupola de la San Pietro, cererea implicită era ca pictura lui să fie nu doar frumoasă, armonioasă şi grandioasă, dar şi *să stea pe tavan* – şi acelaşi lucru i se cere azi, ce să zic, lui Renzo Piano dacă i se solicită să proiecteze şi să construiască un muzeu. Poate că sînt criterii comercial-juridice, dar nu sînt extra-artistice, pentru că din valoarea unei opere de artă face parte şi perfecţiunea funcţională. Cel care i-a cerut lui Philippe Starck să-i facă un storcător de fructe a pus oare în contract ca una dintre funcţiile aparatului să fie nu doar aceea de-a stoarce zeama, ci şi aceea de-a reţine seminţele? Iată însă că storcătorul de fructe al lui Starck *împinge seminţele în pahar*, poate fiindcă designerului i s-a părut inestetică o „platformă" banală, care să reţină seminţele. Dacă în contract s-ar fi specificat că noul storcător de fructe, indiferent de forma sa, trebuia să aibă toate caracteristicile unui storcător obişnuit, atunci autorul comenzii ar fi avut dreptul să-i restituie designerului obiectul. Dar asta nu s-a întîmplat, deoarece clientul nu voia pur şi simplu un storcător de fructe, ci o operă de artă şi o *conversation piece* pe care cumpărătorii şi-ar fi dorit-o ca sculptură abstractă (foarte frumoasă ca aspect, de altfel, şi înfricoşătoare ca un monstru din adîncuri) ori ca obiect prestigios, nu ca instrument practic utilizabil[1].

Pe de altă parte, îmi amintesc de nu ştiu cînd o poveste, pe care o auzeam în copilărie, cînd erau proaspete în amintiri cucerirea italiană a Libiei şi luptele, de-a lungul mai multor ani, împotriva bandelor de rebeli (mai trăiau încă cei care participaseră). Se vorbea aşadar despre un aventurier italian, însoţitor al trupelor de ocupaţie,

1. E interesant de notat că firma Alessi, producătoare a obiectului lui Starck, a pus în circulaţie o „Special Anniversary Edition 2000, gold plated aluminium" de 9.999 exemplare numerotate, cu un aviz care spune: „Juicy Salif Gold e un obiect de colecţie. Nu-l folosiţi ca storcător de fructe: în caz de contact cu substanţe acide, suprafaţa aurită s-ar putea deteriora".

care a reuşit să se angajeze ca traducător de arabă, fără a cunoaşte deloc limba respectivă. Era capturat vreun eventual rebel care era supus unui interogatoriu ; ofiţerul italian punea întrebarea în italiană, falsul traducător zicea cîteva fraze într-o arabă de-a sa, inventată, interogatul nu pricepea şi răspundea cine ştie ce (probabil că nu înţelege nimic), interpretul traducea în italiană ce-avea el chef, ce ştiu eu, de pildă că ăla refuză să răspundă sau că mărturiseşte totul, şi de obicei rebelul sfîrşea spînzurat. Îmi închipui că uneori pe derbedeu îl mai apuca şi mila, punînd în gura nenorociţilor săi interlocutori nişte fraze care îi salvau. Oricum nu ştiu cum s-a terminat povestea. Poate că traducătorul a trăit onorabil pînă la adînci bătrîneţi cu banii achitaţi pentru servicii, poate că a fost descoperit – şi cea mai grea pedeapsă primită o fi fost că l-au dat afară.

Dar, amintindu-mi de povestea cu pricina, am considerat mereu că traducerea propriu-zisă e un lucru serios, care impune o deontologie pe care nici o teorie deconstructivă asupra traducerii n-o va putea neutraliza vreodată.

Ca atare, de acum înainte, cînd voi volosi termenul traducere *– dacă nu va apărea între ghilimele sau în vreun mod specificat – voi înţelege totdeauna traducerea dintr-o limbă naturală în alta sau traducerea propriu-zisă.*

Fireşte, în capitolele care urmează voi vorbi şi despre traducerea numită intersemiotică, tocmai pentru a arăta prin ce se apropie şi prin ce se deosebeşte de traducerea propriu-zisă. Pricepînd clar posibilităţile şi limitele uneia, vom putea înţelege mai bine posibilităţile şi limitele celeilalte. N-aş vrea să se înţeleagă asta ca o formă de neîncredere sau dezinteres faţă de traducerile intersemiotice. De pildă, Nergaard (2000 : 285) consideră „sceptică" poziţia mea legată de traducerile intersemiotice. Ce-ar însemna că sînt sceptic ? Că nu cred să existe transpuneri din roman în film, sau din tablouri în muzică, sau că unele dintre acestea sînt de înaltă valoare artistică, de o mare incitare intelectuală, de o amplă influenţă asupra ţesutului cultural înconjurător ? Fireşte că nu. Sînt, cel mult, sceptic în ceea ce priveşte oportunitatea de a le numi traduceri, şi nu, după cum vom vedea, transpuneri sau adaptări. Dar asta nu e scepticism, e prudenţă terminologică, e simţ al distincţiilor, iar sublinierea diferenţelor culturale şi etnice dintre un italian şi un german nu înseamnă că sîntem „sceptici" în legătură

cu existenţa germanilor sau cu rolul lor în dezvoltarea civilizaţiei occidentale. Traducerea intersemiotică e un subiect pasionant şi trimit, pentru bogăţia de idei pe care o poate inspira, la contribuţiile publicate în *VS* 85-87. Aş vrea să dispun de informaţia şi de sensibilitatea necesare pentru a contribui mai substanţial la analizele pe care acele scrieri le dezvoltă şi la concluziile teoretice la care ajung.

Dar tocmai în cursul acelor discuţii (al căror rezumat extins se regăseşte în cartea de faţă) mie mi se părea important să subliniez anumite distincţii, ceea ce am şi făcut. Odată ce distincţiile au devenit clare, trăiască avalanşa de asemănări, analogii, rădăcini semiotice comune.

Amintesc din nou că aceste texte apar iniţial sub formă de conferinţe, iar într-o conferinţă nu poţi exagera cu citatele şi bibliografia, care îi intră publicului pe o ureche şi îi ies pe cealaltă, decît dacă e vorba de evocarea unor contribuţii canonice. În plus, natura nesistematică a discursului nu mă obliga să ţin seama de toată bibliografia din domeniu. Acelaşi criteriu l-am urmat în cartea prezentă: am stabilit referinţe bibliografice, dar nu o bibliografie generală, la sfîrşit, pentru a preciza textele la care efectiv am recurs; şi pe urmă am inclus cîteva note în josul paginii, uneori pentru că în vreo idee a altcuiva găseam o confirmare, iar alteori pentru a-mi achita cîteva datorii directe şi a nu lăsa impresia că îmi umplu sacul doar cu propria făină, cînd era vorba despre idei care mi-au fost sugerate de alţii. Fără îndoială că datoriile nu mi le-am plătit, chiar pe toate, dar asta depinde mai ales de faptul că unele idei generale despre traducere circulă deja ca patrimoniu comun, iar pe acest subiect se poate vedea *Encyclopedia of Translation Studies*, îngrijită de Baker în 1998.

Să nu uit. Poate că cineva o să observe că, deşi se adresează unui public nu strict specializat, aceste pagini par să-l solicite prea mult pe cititor, avînd în vedere că sînt presărate cu exemple în cel puţin şase limbi străine. Dar, pe de o parte, ofer aşa de multe exemple tocmai pentru ca lectorul nefamiliarizat cu o limbă să poată controla prin intermediul celeilalte – aşadar puteţi sări peste exemplele pe care nu reuşiţi să le descifraţi. Pe de altă parte, aceasta e o carte despre traducere şi deci se presupune că cine o deschide ştie la ce trebuie să se aştepte.

1.
Sinonimele de pe Altavista

Se pare că nu e uşor să definim traducerea. În *Vocabularul limbii italiene* editat la Treccani găsesc „acţiunea, operaţiunea sau activitatea de a traduce dintr-o limbă în alta un text scris sau chiar şi oral", definiţie cam tautologică, ce nu se dovedeşte mai limpede nici dacă trec la termenul *a traduce*: „a transpune într-o altă limbă, diferită de cea originară, un text scris sau oral". Avînd în vedere că la termenul *a transpune* apar toate sensurile posibile, mai puţin acela referitor la traducere, în final rămîn tot aşa cum pornisem la drum.

Nu mă ajută mai mult nici dicţionarul Zingarelli, pentru care traducerea e activitatea de a traduce, iar a traduce înseamnă „a schimba, a deplasa dintr-o limbă în alta", chiar dacă imediat după aceea propune ca definiţie „a da echivalentul unui text, al unei locuţiuni, al unui cuvînt". Problema, nu doar a dicţionarului, ci şi a cărţii de faţă şi a întregii traductologii, e ce anume înseamnă *a da echivalentul*.

Trebuie să recunosc că îmi pare mai „ştiinţific" *Webster New Collegiate Dictionary* care adăposteşte, printre definiţiile lui *to translate*, „to transfer or turn from one set of symbols into another", a transfera sau a transpune dintr-un ansamblu de simboluri în altul. Mi se pare că definiţia se potriveşte perfect la ceea ce facem, atunci cînd scriem în alfabetul Morse şi hotărîm să înlocuim fiecare literă a alfabetului cu diverse şiruri de puncte şi linii. Totuşi alfabetul Morse oferă o regulă de „transliterare", tot aşa cum se întîmplă atunci cînd hotărîm că litera din alfabetul chirilic ß e transliterată prin *ja*. Aceste *coduri* pot fi utilizate şi de un transliterator care, necunoscînd limba germană, transpune un mesaj german în Morse, de un corector de şpalturi care, fără a cunoaşte limba rusă, ştie

regulile de folosire a semnelor diacritice – şi, la urma urmelor, procesele de transliterare ar putea fi încredinţate chiar unui computer.

Însă diversele dicţionare vorbesc despre trecerea dintr-o limbă în alta (inclusiv Webster-ul, *a rendering from one language into another*), iar o limbă cuprinde ansambluri de simboluri care vehiculează semnificaţii. Dacă am prelua definiţia din Webster, ar trebui să ne închipuim că, având un ansamblu de simboluri *a, b, c,...* z şi un ansamblu de simboluri α, β, γ,... ω, pentru a traduce trebuie să înlocuim un item din primul ansamblu cu un item din al doilea dacă, potrivit vreunei reguli de sinonimie, *a* are un sens echivalent cu α, *b* cu β şi aşa mai departe.

Misiunea ingrată a oricărei teorii a traducerii este că ar trebui să pornească de la noţiunea limpede (şi fermă) de „echivalenţă a semnificaţiei", însă adeseori se întîmplă că în pagini de semantică şi filosofie a limbajului semnificaţia e definită ca fiind ceea ce rămîne neschimbat (sau echivalent) în procesele de traducere. Un cerc vicios de toată minunăţia.

1.1. Echivalenţa semnificaţiei şi sinonimia

Am putea hotărî ca echivalenţele de semnificaţie, aşa cum ne-o spun dicţionarele, să fie termenii sinonimi. Dar observăm îndată că tocmai situaţia sinonimiei pune serioase probleme oricărui traducător. Fireşte că noi considerăm sinonimi termeni ca *father*, *père*, *padre*, ba chiar şi *daddy*, *papà* şi aşa mai departe – sau măcar asta ne asigură dicţionarele de buzunar pentru turişti. Totuşi ştim prea bine că există diverse situaţii în care *father* nu e sinonim cu *daddy* (nu se spune *God is our daddy*, ci *God is our Father*) şi nici chiar *père* nu e totdeauna sinonim cu *padre* (în italiană acceptăm ca expresia franceză *père X* să fie tradusă cu *papà X*, încît traducem *Le père Goriot* a lui Balzac prin *Papà Goriot* – însă englezii nu acceptă să traducă *Daddy Goriot* şi preferă să lase titlul original din franceză). În termeni teoretici, acesta ar fi un caz în care echivalenţa referenţială (fireşte că *John's daddy* e exact aceeaşi persoană ca şi *John's father*, *le père de John* sau *il papà di John*) nu coincide cu echivalenţa conotativă – care se referă la modul în care cuvintele sau expresiile complexe pot provoca în mintea ascultătorilor sau a cititorilor aceleaşi asociaţii şi reacţii emotive.

Dar să admitem că echivalenţa semnificaţiei e făcută posibilă de sinonimia „seacă" şi că primele instrucţiuni ce ar trebui date unei maşini de tradus ar cuprinde un dicţionar interlingvistic al sinonimelor, care să-i permită chiar şi unui mecanism să realizeze, în cadrul traducerii, o echivalenţă de semnificaţie.

I-am dat sistemului de traducere automată oferit pe internet de către Altavista (numit Babel Fish) o serie de expresii englezeşti, i-am cerut traducerea italiană, iar apoi i-am cerut să retraducă traducerea italiană în engleză. Doar în ultima situaţie i-am cerut şi un pasaj din italiană în germană. Iată rezultatele:

(1) The Works of Shakespeare = Gli impianti di Shakespeare („Mecanismele lui Shakespeare") = The systems of Shakespeare
(2) Harcourt Brace (numele unei edituri americane) = Sostegno di Harcourt („Sprijinul lui Harcourt") = Support of Harcourt
(3) Speaker of the chamber of deputies = Altoparlante dell'alloggiamento dei delegati („Difuzorul de la locuinţa delegaţilor") = Loudspeaker of the lodging of the delegates
(4) Studies in the logic of Charles Sanders Peirce = Studi nella logica delle sabbiatrici Peirce del Charles („Studii în logica maşinilor de sablat Peirce ale lui Charles") = Studien in der Logik des Charlessandpapierschleifmaschinen Peirce = Studies in the logic of the Charles of sanders paper grinding machines Peirce

Să ne restrîngem la examinarea cazului (1). Altavista avea probabil „în minte" (dacă Altavista are minte) niscaiva definiţii de dicţionar, fiindcă e adevărat că în engleză cuvîntul *work* se poate traduce în italiană prin *impianti*, iar italienescul *impianti* se poate traduce în engleză ca *plants* ori *systems*. Dar atunci trebuie să renunţăm la ideea că a traduce înseamnă doar „a transfera sau a transpune dintr-un ansamblu de simboluri în altul" fiindcă – exceptînd cazurile de simplă transliteraţie între alfabete – un anumit cuvînt dintr-o limbă naturală Alfa are adeseori mai mulţi termeni corespondenţi într-o limbă naturală Beta. Mai mult ca orice, dincolo de problemele de traducere, dificultatea apare şi numai pentru vorbitorul de limbă engleză. Ce înseamnă *work* în limba lui? Webster-ul zice că *work* poate fi o activitate, *task*, *duty*, rezultatul respectivei activităţi (în

cazul unei opere de artă), o structură inginerească (în cazul unei fortificaţii, al unui pod, al unui tunel), un loc în care se desfăşoară o muncă industrială (o clădire sau o fabrică) şi multe altele. Astfel, chiar dacă acceptăm ideea unei echivalenţe de semnificaţie, ar trebui să spunem că termenul *work* e sinonim şi echivalent ca semnificaţie atît cu *literary masterpiece*, cît şi cu *factory*.

Dar, dacă un singur cuvînt exprimă două lucruri diferite, nu mai vorbim de sinonimie, ci de *omonimie*. Avem situaţie de sinonimie cînd două cuvinte diferite exprimă acelaşi lucru, dar de omonimie cînd acelaşi cuvînt exprimă două lucruri diferite.

Dacă în lexicul unei limbi Alfa ar exista doar sinonime (iar sinonimia n-ar fi un concept atît de ambiguu), această limbă ar fi foarte bogată şi ne-ar permite diverse formulări pentru acelaşi concept; de pildă, engleza are adeseori pentru acelaşi lucru sau concept atît un cuvînt bazat pe etimonul latin, cît şi altul bazat pe etimonul anglo-saxon (de exemplu, *to catch* şi *to capture*, *flaw* şi *defect*) – şi lăsăm deoparte faptul că folosirea unui sinonim în locul altuia poate oferi conotaţii diferite privind educaţia şi originea socială a vorbitorului, astfel încît, într-un roman, dacă-i atribuim unui personaj o variantă în locul alteia putem contribui la trasarea profilului său intelectual şi, aşadar, am influenţa sensul ori semnificaţia globală a întîmplării povestite. Dacă ar exista vasăzică termeni sinonimi între o limbă şi alta, traducerea ar fi posibilă, pînă şi pe Altavista.

În schimb ar fi destul de sărăcăcioasă o limbă făcută din prea multe omonime, unde bunăoară obiecte dintre cele mai diferite s-ar numi, toate, *chestia aia*. Acum, din puţinele exemple tocmai examinate rezultă că adeseori, pentru a regăsi doi termeni sinonimi, în comparaţia dintre o limbă şi alta, e nevoie să dezambiguizăm, la fel ca vorbitorul nativ, omonimele în interiorul limbii din care ar trebui să traducem. Iar Altavista nu pare să fie în stare de aşa ceva. În schimb e în stare de asta un vorbitor de limba engleză, atunci cînd hotărăşte ce sens să-i atribuie lui *work*, în contextul verbal unde apare sau în situaţia externă unde e pronunţat.

Cuvintele dobîndesc sensuri diferite, în funcţie de contextul în care apar. Ca să evocăm un exemplu faimos, *bachelor* se poate traduce ca *soltero*, *scapolo*, *célibataire*, într-un context uman pe cît posibil legat de aspecte ce ţin de căsnicie. Într-un context universitar

şi profesional, poate fi vorba despre o persoană care a dobîndit o licenţă (BA), iar în context medieval e vorba de pajul unui cavaler. În context zoologic e un animal mascul, de pildă o focă, ce a rămas fără parteneră în anotimpul de împerechere.

Acum se înţelege de ce Altavista era oricum condamnat să dea greş: nu are un dicţionar care să conţină ceea ce în semantică se numeşte „selecţie contextuală" (*cf.* Eco, 1975, § 2.11). Sau a primit instrucţiunea că *works* în literatură înseamnă o serie de texte, iar într-o situaţie tehnologică înseamnă o serie de mecanisme, dar nu era în stare să hotărască dacă o frază în care e numit Shakespeare face trimitere la un context literar ori la unul tehnologic. Cu alte cuvinte, îi lipsea un dicţionar onomastic, care să-i indice că Shakespeare e un poet celebru. Poate că problema se datora faptului că fusese „hrănit" cu un dicţionar (ca şi acela care li se dă turiştilor), dar nu cu o enciclopedie.

1.2. A înţelege contextele

Să admitem că ceea ce numim semnificaţia unui cuvînt echivalează cu tot ceea ce scrie într-un dicţionar (sau într-o enciclopedie) în legătură cu un „cuvînt-titlu", de obicei notat cu litere îngroşate. Tot ceea ce defineşte acel „cuvînt-titlu" e *conţinutul* exprimat prin respectivul cuvînt. Citind definiţiile termenului, ne dăm seama că (i) include diverse accepţiuni sau sensuri ale cuvîntului cu pricina şi că (ii) aceste accepţiuni sau sensuri adesea nu pot fi exprimate printr-un sinonim pur şi simplu, ci printr-o definiţie, o parafrază ori de-a dreptul printr-un exemplu concret. Lexicografii care îşi cunosc meseria nu doar că însoţesc termenii de definiţii, ci includ şi instrucţiuni pentru *dezambiguizarea contextuală*, iar asta ne ajută foarte mult să ne hotărîm care poate fi termenul echivalent (într-un context dat) într-o altă limbă naturală.

Cum e posibil ca Altavista să fie lipsit de asemenea informaţii lexicografice? Nu cumva expresiile care îi fuseseră propuse erau prea scurte pentru a-i permite să identifice contextul corect?

Am presupus, prin urmare, că Altavista posedă cîteva reguli de dezambiguizare contextuală încît, dacă i se propune un text ca acesta: *John, a bachelor who studied at Oxford, followed a PhD program in natural sciences in Berlin and wrote a doctoral dissertation*

on the North Pole bachelors, n-o să-mi traducă în felul următor: *Ion, o focă fără femelă, care a studiat la Oxford, a urmat un program PhD la Berlin şi a scris o teză de doctorat despre absolvenţii de la Universitatea din Polul Nord*[1].

Am hotărît că trebuie să-i ofer motorului Altavista un context mult mai amplu şi am ales începutul *Genezei*, în traducerea engleză atribuită lui King James:

> In the beginning God created the heaven and the earth. And the earth was without form, and void; and darkness *was* upon the face of the *deep*. And the Spirit of God moved upon the face of the waters. And God said, Let there be light: and there was light. And God saw the light, that *it was* good: and God divided the light from the darkness. And God called the light Day, and the darkness he called Night. And the evening and the morning were the first day. And God said, Let there be a firmament in the midst of the waters, and let it divide the waters from the waters. And God made the firmament, and divided the waters which *were* under the firmament from the waters which *were* above the firmament. And it was so.

I-am cerut apoi motorului Altavista să traducă totul în spaniolă şi am obţinut următorul rezultat (subliniez cu aldine greşelile de înţelegere cele mai evidente):

> En el dios **que comenzaba** creó el cielo y la tierra y la tierra **estaban** sin forma, y **vacío**; y la oscuridad estaba sobre la **cara** del profundo. Y el **alcohol del dios** se movió sobre la **cara** de las aguas. Y el dios dijo, dejó allí ser luz: y había luz. Y el dios vio la luz, de **que que** era bueno: y el dios dividió la luz de la oscuridad. Y el dios llamó el día **ligero**, y la oscuridad que él llamó **a Noche**. Y la tarde y la mañana eran el primer día. Y el dios dijo, dejó allí ser un **firmament** en el medio de las aguas, y lo dejó dividir las aguas de las aguas. Y el dios hizo el firmament, y dividió las aguas que estaban bajo el firmament de las aguas que estaban sobre el firmament. **Y estaba tan.**

1. Niciodată să nu fim prea optimişti. Am făcut o probă şi am obţinut asta: *Ion, absolvent de la Oxford, a urmat un program PhD în ştiinţele naturii la Berlin şi a scris o disertaţie de licenţă despre bachelors din parul de la nord.*

Altavista nu se înşală, din punct de vedere lexical, atunci cînd *God called the light Day* devine povestea unui zeu care a chemat (în sensul că a convocat) o zi uşoară, şi nici cînd l-a priceput pe *void* ca substantiv, în loc de adjectiv. De ce nu trebuia să înţeleagă *face* ca fiind *cara* (care în engleză ar fi mai degrabă *countenance*), şi nu *surface*? De ce ar trebui abisul să aibă o suprafaţă, şi nu un chip, ca şi luna? Cel mult putea să priceapă că *that it* nu se traduce prin *que que*. Dar l-a înţeles pe *beginning* nu ca pe un substantiv, ci ca pe un adjectiv, fiindcă mecanismul e lipsit de informaţie biblică-teologică şi nu vede diferenţele substantivale dintre un Dumnezeu care stă la începuturi şi un Dumnezeu care stă să înceapă ceva. Pe de altă parte, inclusiv din punct de vedere teologic şi cosmogonic, acest „Dumnezeu care începea" apare emoţionant şi convingător. Din cîte cunoaştem, era într-adevăr pentru prima dată cînd crea o lume, şi poate aşa se explică multe dintre imperfecţiunile universului în care trăim, inclusiv dificultăţile traducerii.

Toate acestea ne fac să credem că o traducere nu depinde exclusiv de contextul lingvistic, ci şi de ceva aflat în afara textului şi care va fi numit informaţie despre lume sau informaţie enciclopedică.

Altavista nu pare aprovizionat cu o bogată informaţie despre lume – asta este, ce să-i facem –, însă pare totodată lipsit de cele mai evidente *selecţii contextuale*, fiindcă habar n-are că *spirit* dobîndeşte sensuri diferite dacă e pronunţat într-o biserică sau într-o crîşmă.

Cînd i-am cerut motorului Altavista să-mi retraducă fragmentul spaniol în engleză, am obţinut următoarele rezultate:

In the God **that began** created the sky and the Earth and the Earth was **without form, and emptiness**; and the dark was on the face of the deep. And **the alcohol of the God** moved on the face of waters. There and the God said, let be light: and there was light. And the God saw the light, **that that** was good: and the God divided **the light of the dark**. And the God called the **slight day**, and the dark that it called **to Night**. And afternoon and the morning was the first day. And the God said, there is let be firmament **in means** of waters, and it let divide it **waters of waters**. And the God did firmament, and divided the waters under firmament **of the** waters that were on firmament. And it was so.

Acest text e, mai mult sau mai puţin, victima erorilor celui precedent, numai că traduce *medio* din spaniolă cu *means*, greşeală lexicală scuzabilă, dar şi *de las aguas* prin *of waters*, lipsindu-i informaţia enciclopedică legată de faptul că nu există *waters of waters*. Dar acestei probleme i-a găsit remediul următoarea traducere în germană:

> Im Gott, **der anfing, stellte** den Himmel und die Masse unde die Masse war ohne **Formular und emptiness her**; und die Dunkelheit war auf dem **Gesicht** vom tiefen. Und der **Spiritus** des Gottes verschob sich auf dem Gesicht des Wassers. Dort unde der Gott sagte, **lassend Sie**, Licht zu sein: und es gab Licht. Und der Gott sah das Licht, **das**, das gut war: und der Gott teilte das Licht **der** Dunkelheit. Und der Gott benannte den **geringfügigen** Tag und die Dunkelheit, die sie zur Nacht benannte. Und Nachmittag und der Morgen waren der erste Tag. Und der Gott sagte, **dort ließ er** firmament in **den Mitteln** des Wassers sein, und er ließ es teilen **wässert vom** Wasser. Und der Gott tat firmament und teilte das Wasser, dar unter firmament des Wassers waren, das auf firmament waren. Und es war so.

Varianta germană reia ideea unui Dumnezeu care începe, dar traduce *Earth* prin *Masse*, *form* cu *formular*, repetă greşelile precedente după care lumea e lipsită de formă şi de goluri, iar ziua e uşoară; alcoolul divin ajunge pe bună dreptate *Spiritus*, iar *that that* devine, fireşte, *das das*. Pentru a traduce *created*, Altavista găseşte verbul german *herstellen*, ştie că se conjugă după modelul *Ich stelle her* sau *Ich stellte her*, după vreo regulă sintactică pe care o are în minte ştie că trebuie să-l pună pe *her* la sfîrşitul frazei, nu-şi dă seama că fraza se termină cu *Himmel* şi-l foloseşte pe *her* prea departe. În plus, apropo de *waters of waters*, înţelege primul termen ca verb, iar pe al doilea ca substantiv. N-am rezistat ispitei de a-i cere motorului Altavista să-mi retraducă textul din germană în engleză şi iată ce-am obţinut:

> In the God, which began, **placed** the sky and the **mass** and the **mass** was without form and emptiness **ago**; and the darkness was on the face of the deep. And the **white spirits** of the God shifted on the face of the water. There and the God said, **leaving you**, to be light: and there was light. And the God saw the light, **which, which** was

good: and the God divided **the light of the darkness**. And the God **designated the slight day** and the darkness, which **designated it to the night**. And afternoon and the morning were the first day and the God said, there let **it in the means** of the water be firmament, and it left it divides **waessert** from the water. And the God did firmament and divided the water, which firmament **under the water was**, which were on firmament. And it was like that.

E interesant cum în faţa situaţiei din limba germană *stellte... her* Altavista nu recunoaşte (chiar dacă are motive) un verb compus, îl înţelege pe *her* luat singur ca *ago* şi inventează un minunat *placed... ago* (în schimb, rămîn în engleză alte construcţii germane cu verbul la sfîrşit). *Spiritus* redevine ceva legat de alcool şi bineînţeles că Altavista nu poate să traducă *wässert*.

În sfîrşit, dacă tot mi-am pierdut orice reţinere, i-am cerut să-mi traducă ultima variantă engleză în italiană şi iată ce-am primit:

Nel dio, che ha cominciato, disposto il cielo e la massa e la massa era senza forma ed il emptiness fa; e la nerezza era sulla faccia del profondo. E le acqua ragia del dio hanno spostato sulla faccia dell'acqua. Là ed il dio ha detto, lasciandoli, per essere luce: e ci era luce. Ed il dio ha visto la luce, che, che buono: ed il dio ha diviso la luce della nerezza. Ed il dio ha indicato il giorno leggero e la nerezza, che la ha indicata alla notte. Ed il pomeriggio e la mattina erano il primo giorno ed il dio detto, la lascia nei mezzi dell'acqua è firmament ed a sinistra esso divide il waessert dall'acqua. Ed il dio ha fatto il firmament ed ha diviso l'acqua, che il firmament sotto l'acqua era, che erano sul firmament. Ed era come quello*.

* „În zeul care a început, dispus cerul şi massa şi massa era fără formă şi emptiness-ul mai-nainte; şi negreaţa era pe faţa adîncului. Şi apăle razăde zeu s-au mutat pe faţa apei. Acolo şi zeul a zis, lăsîndu-i, pentru să fie lumină: şi era lumină. Şi zeul a văzut lumina, care, care bună: şi zeul a împărţit lumina de negreaţă. Şi zeul a arătat ziua uşoară şi negreaţa, care a indicato la noapte. Şi după-masa şi dimineaţa erau prima zi şi zeul spus, laso în mijlocuri la apă e firmament şi la stînga el împarte waessert de apă. Şi zeul a făcut firmament şi a împărţit apa, căci firmament sub apă era, care erau pe firmament. Şi era ca aceea" (n.tr.).

Cineva ar putea să obiecteze că serviciul de traducere al motorului Altavista, fiind gratuit, constituie o simplă jucărie oferită navigatorilor pe internet, fără prea multe pretenţii. Dar iată că ţin în mîini ultima traducere italiană a lui *Moby Dick* (Milano, Frassinelli, 2001), unde traducătorul, Bernardo Draghi, s-a amuzat supunînd începutul capitolului 107 la ceea ce el indică drept „un cunoscut soft de traduceri, vîndut în prezent cam la preţul de un milion de lire".

Iată originalul, traducerea lui Draghi şi traducerea de un milion:

Upon searching, it was found that the casks last struck into the hold were perfectly sound, and that the leak must be further off. So, it being calm weather, they broke out deeper and deeper, disturbing the slumbers of the huge ground-tier butts; and from that black midnight sending those gigantic motes into the daylight above. So deep did they go, and so ancient, and corroded, and weedy the aspect of the lowermost puncheons, that you almost looked next for some mouldy corner-stone cask containing coins of Captain Noah, with copies of the posted placards, vainly warning the infatuated old world from the flood*.

TRADUCEREA DRAGHI: A una prima ispezione, si accertò che le botti calate nella stiva per ultime erano perfettamente sane. La falla doveva quindi essere più in basso. Perciò, approfittando del bel tempo, si esplorò sempre più a fondo, disturbando il sonno delle enormi botti dello strato inferiore e spedendole come giganteschi talponi da quella nera mezzanotte alla viva luce del giorno. Ci si spinse così a fondo, e così antico, corroso e marcescente era l'aspetto delle botti più grandi e profonde, che a quel punto ti saresti

---

* „După ce căutară, văzură că butoaiele aşezate deasupra erau în perfectă stare şi că cele care curgeau trebuiau căutate mai la fund. Fiind vreme frumoasă, pătrunseră din ce în ce mai adînc, tulburînd somnul uriaşelor butoaie de jos şi scoţîndu-le la lumina zilei din întunericul nopţii. Coborîră foarte mult; poloboacele de la fund arătau aşa de vechi, de ruginite şi de mucegăite încît aţi fi crezut că oamenii umblau după vreo ladă cu bani a căpitanului Noe, printre placarde aşezate în van ca să înştiinţeze pe cei vechi de sosirea potopului" (Herman Melville, *Moby Dick sau balena albă*, trad. Şerban Andronescu, Bucureşti, Ed. Tineretului, 1962, p. 517) (n.tr.).

quasi aspettato di veder comparire un canterano ammuffito con il gruzzolo di capitan Noè e le copie dei manifesti invano affissi per mettere in guardia dal diluvio quell'antico mondo presuntuoso.

TRADUCEREA AUTOMATĂ: Al cerco, fu trovato che i barili durano scioperato nella presa era perfettamente suono, e che la crepa deve essere più lontano. Così, esso che è tempo calmo, loro ruppero fuori più profondo e più profondo e disturbano i sonni dell'enorme macinato-strato le grosse botti; e da quel nero spedendo mezzanotte quelle talpe gigantesche nella luce del giorno sopra di. Così profondo fece loro vanno; e così antico, e corrose, e coperto d'erbacce l'aspetto del puncheons del più basso che Lei cercò pressoché seguente del barile dell'angolo-pietra ammuffito che contiene monete di Capitano Noah, con copie degli affissi affissi che avverte vanamente il vecchio mondo infatuato dall'inondazione*.

Ca o concluzie, sinonimia strictă nu există, poate cu excepţia unor cazuri-limită, cum ar fi *marito/husband/mari*. Dar chiar şi aici ar fi de discutat, avînd în vedere că *husband* în engleza veche însemna şi „bun gospodar", în limbaj marinăresc e „reprezentantul armatorului" sau „agentul de navigaţie" şi, chiar dacă numai uneori, i se spune astfel masculului folosit la însămînţare.

* „La cerc, fu găsit că barilii durează grevă în prins era perfect sunet, şi crăpătura trebuie să fie mai departe. Aşa că, el care e timp calm, ei rupseră afară mai adînc şi mai adînc şi deranjează somnurile enormului strat măcinat butoaie mari; şi din acel întuneric trimiţînd miazănoapte acele cîrtiţe gigantice în lumina zilei deasupra de. Aşa adînc făcu ei merge; şi aşa bătrîn, şi ruginite, şi acoperit de buruieni aspectul pentru puncheons de mai jos că dumneavoastră căută aproape următoarea de barilul din colţ piatra mucegăită care conţine monede ale lui Căpitan Noah, cu copii de afişe care avertizează în van vechea lume infatuată de inundaţie" (n.tr.).

2.
De la sistem la text

Altavista are desigur instrucţiuni pentru corespondenţele dintre un termen şi altul (şi poate chiar între o structură sintactică şi alta), între două sau mai multe limbi. Acum, dacă traducerea s-ar referi la raporturile dintre două limbi, în sensul de două sisteme semiotice, atunci situaţia de bază, desăvîrşită şi unică, de traducere mulţumitoare ar avea nevoie de un dicţionar bilingv. Însă asta pare să contrazică pînă şi simţul comun, care consideră dicţionarul un instrument al traducerii, dar nu traducerea însăşi. Altminteri studenţii ar lua la examen nota maximă la transpunerea din limba latină, pur şi simplu scoţînd la iveală dicţionarul latin-italian. Dar studenţii nu trebuie să dovedească faptul că au la îndemînă un dicţionar, nici chiar să demonstreze că l-au învăţat pe dinafară, ci să-şi ilustreze abilităţile traducînd *un anumit text*.

Traducerea, şi acesta deja e un principiu evident în traductologie, *nu are loc între sisteme, ci între texte.*

2.1. Presupusul caracter incomensurabil al sistemelor

Dacă traducerea s-ar referi doar la raporturile dintre două sisteme lingvistice, ar trebui să fim de acord cu cei care au susţinut că o limbă naturală îi impune vorbitorului o viziune proprie asupra lumii, că aceste viziuni asupra lumii sînt reciproc *incomensurabile* şi că, aşadar, traducerea dintr-o limbă în alta ne pune în faţa unor incidente inevitabile. Asta ar însemna să spunem, împreună cu Humboldt, că orice limbă îşi are propria genialitate sau – şi mai bine – că orice limbă exprimă o viziune diferită asupra lumii (aşa-numita ipoteză Sapir-Whorf).

Într-adevăr, Altavista ne aminteşte în mare măsură de acel *jungle linguist* descris de Quine în celebrul său eseu despre „Meaning and Translation" (Quine, 1960). Potrivit lui Quine, e greu să stabilim semnificatul unui termen (într-o limbă necunoscută), chiar şi atunci cînd lingvistul arată cu degetul către un iepure care trece pe-alături, iar băştinaşul pronunţă *gavagai!* Băştinaşul vrea să spună oare că aceea e denumirea respectivului iepure, a iepurilor în general, că se mişcă iarba, că trece un segment spaţio-temporal referitor la iepure? Decizia rămîne imposibilă dacă lingvistul nu dispune de informaţii despre cultura indigenă şi dacă nu ştie cum îşi clasifică băştinaşii propriile experienţe, dacă denumesc obiecte, părţi ale unor obiecte sau evenimente care, în ansamblu, cuprind şi apariţia unui lucru determinat. Lingvistul trebuie aşadar să înceapă elaborarea unei serii de *ipoteze analitice* care îl conduc la constituirea unui manual de traducere – care ar trebui să corespundă unui întreg manual nu numai de lingvistică, ci şi de antropologie culturală.

Dar, în cea mai bună situaţie, lingvistul care trebuie să interpreteze limbajul din junglă elaborează o serie de ipoteze care îl conduc la proiectarea unui *posibil* manual de traducere, însă ar fi la fel de posibilă elaborarea multor manuale, toate diferite între ele, fiecare în stare să exprime divese sensuri, în funcţie de expresiile băştinaşilor, dar toate aflate în concurenţă reciprocă[1]. Iată cum se poate deduce din asta un principiu (teoretic) despre *indeterminarea traducerii*. Indeterminarea traducerii se datorează faptului că „aşa cum noi vorbim în mod normal despre adevărul unei aserţiuni doar în limitele unei teorii sau ale unei scheme conceptuale, tot astfel putem vorbi în mod normal despre sinonimie interlingvistică doar în limitele unui sistem dat de ipoteze analitice" (Quine, 1960: 16).

1. Fără a ne lăsa pe seama unor experienţe mentale, un caz foarte interesant e oferit de presupusa descifrare a hieroglifelor, în secolul al XVII-lea, de către Athanasius Kircher. După cum va demonstra apoi Champollion, „manualul de traducere" întocmit de Kircher era complet ilogic, iar textele pe care el le-a decriptat aveau complet alte înţelesuri. Şi totuşi, un fals manual i-a permis lui Kircher să obţină traduceri coerente, care pentru el erau pline de sens. Vezi, pe această temă, capitolul 7 din cartea mea *În căutarea limbii perfecte* (1993b).

În ciuda clişeului privind incompatibilitatea dintre filosofia anglo-saxonă şi aşa-numita filosofie continentală, cred că acest *holism* quinean nu e foarte departe de ideea că orice limbă naturală exprimă o viziune diferită asupra lumii. În ce sens o limbă exprimă o viziune proprie asupra lumii ne-o explică limpede semiotica lui Hjelmslev (1943). Pentru Hjelmslev, o limbă (şi în general orice sistem semiotic) constă dintr-un plan al expresiei şi un plan al conţinutului, care reprezintă universul conceptelor exprimabile în acea limbă. Fiecare din cele două planuri are o formă şi o substanţă şi ambele sînt rezultatul segmentării unei continuităţi sau al unei materii prelingvistice[1].

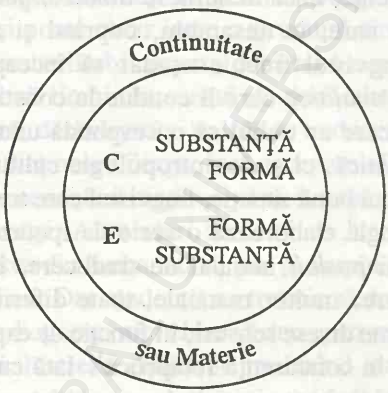

Figura 1

Înainte ca o limbă naturală să fi stabilit vreo ordine în modul nostru de a exprima universul, continuitatea sau materia reprezintă o masă amorfă şi nediferenţiată. Părţi ale acestei mase sînt organizate lingvistic pentru a exprima alte părţi ale aceleiaşi mase (pot elabora un sistem de sunete pentru a exprima, pentru a vorbi despre o serie de culori sau o serie de fiinţe vii). Asta e valabil şi pentru alte sisteme semiotice: într-un sistem de semnalizare stradală sînt alese anumite forme vizuale şi anumite culori pentru a exprima, de exemplu, direcţii în spaţiu.

1. Diagrama pe care o prezint nu a fost niciodată formulată ca atare de Hjelmslev. Este vorba de o interpretare a mea, aşa cum apare în Eco (1984: 52).

Într-o limbă naturală, forma de expresie selectează anumite elemente, care ţin de continuitate sau de materie, dintre toate fonaţiile posibile, şi le înzestrează cu un sistem fonologic, cu un repertoriu lexical şi cu reguli sintactice. În funcţie de forma de expresie, pot fi generate diverse substanţe ale expresiei, în aşa măsură încît una şi aceeaşi frază, de pildă *Renzo o iubeşte pe Lucia*, chiar păstrîndu-şi nemodificată forma, se „încarnează" în două substanţe diferite, după cum e pronunţată de o femeie sau de un bărbat. Din punctul de vedere al gramaticii unei limbi, substanţele expresiei sînt irelevante – în schimb, au o mare importanţă deosebirile de formă: e destul să ne gîndim la felul în care o limbă Alfa consideră pertinente anumite sunete, pe care o limbă Beta nu le cunoaşte, sau cît de deosebite sînt lexicul şi sintaxa, în două limbi diferite. După cum vom vedea mai jos, diferenţele de substanţă pot în schimb să devină cruciale, în cazul traducerii unui text prin altul.

Să ne mulţumim însă deocamdată să considerăm că o limbă asociază, la diverse forme de expresie, diverse forme de conţinut. Continuitatea sau materia conţinutului ar reprezenta tot ceea ce poate fi gîndit sau clasificat, dar diferitele limbi (şi culturi) clasifică această continuitate în moduri adeseori diverse; de aceea (bunăoară, aşa cum vom vedea în ultimul capitol) civilizaţiile diferite segmentează continuitatea cromatică în moduri neasemănătoare, în aşa măsură încît pare imposibilă traducerea unui termen de culoare, care se poate pricepe în limba Alfa, printr-un termen de culoare tipic pentru limba Beta[1].

Aceasta ne-ar permite să afirmăm că două sisteme de conţinuturi sînt reciproc inaccesibile sau incomensurabile şi că, de aceea, deosebirile în organizarea conţinuturilor conduc la imposibilitatea teoretică a traducerii. În opinia lui Quine, nu s-ar putea traduce într-un limbaj primitiv expresia *neutrinos lack mass* şi ar fi destul să amintim cît de greu se traduce conceptul exprimat în limba germană de cuvîntul *Sensucht*: cultura germană pare să aibă noţiunea precisă pentru o

1. Krupa (1968: 56) face distincţia, de pildă, între limbi diferite structural şi cultural, cum sînt eschimosa şi rusa, limbi asemănătoare structural, dar diferite cultural (ceha şi slovaca), limbi asemănătoare cultural, dar diferite structural (maghiara şi slovaca), limbi asemănătoare structural şi cultural (rusa şi ucraineana).

pasiune al cărei spaţiu semantic poate fi acoperit doar parţial de noţiuni ca aceea italiană de *nostalgia*, sau cele englezeşti de *yearning*, *craving for* sau *wishfulness*.

Fireşte, uneori se întîmplă ca termenul dintr-o limbă să trimită la o unitate de conţinut pe care alte limbi n-o cunosc, iar asta le ridică serioase dificultăţi traducătorilor. Dialectul meu natal are o minunată expresie, *scarnebiè*, sau *scarnebbiare*, pentru a indica un fenomen atmosferic care nu e doar ceaţă sau brumă, dar încă nu e ploaie, ci o burniţă deasă, care întunecă uşor imaginea şi-i taie perspectiva trecătorului, mai ales dacă înaintează cu viteza unei biciclete. Nu există cuvînt italian care să traducă eficient acest concept sau să scoată în evidenţă o experienţă corespunzătoare, astfel încît s-ar putea spune, împreună cu Poetul, că „n-o poate înţelege cel ce n-o încearcă"*.

Nu există modalitate de a traduce fără ezitare cuvîntul francez *bois*. În engleză ar putea fi *wood* (căruia îi corespunde în italiană atît *legno*, cît şi *bosco*), *timber* (care e lemn de construcţie, dar nu lemnul din care e făcut un obiect deja terminat, cum ar fi un dulap – dialectul piemontez foloseşte expresia *bosc* în sensul de *timber*, dar limba italiană foloseşte *legno* atît pentru *timber*, cît şi pentru *wood*, chiar dacă pentru *timber* s-ar putea recurge la cuvîntul *legname*), ba chiar şi *woods*, ca în expresia *a walk in the woods*. În germană, termenul *bois* din franceză poate fi *Holz* sau *Wald* (o pădurice e o *kleine Wald*), dar tot în germană *Wald* echivalează pentru *forest* precum şi pentru *foresta* şi *forêt* (vezi Hjelmslev, 1943, §13). Însă deosebirile nu se opresc aici, pentru că o pădure foarte deasă, de tip ecuatorial, un francez ar numi-o *selve*, pe cînd *selva* din italiană se poate folosi (potrivit dicţionarelor) inclusiv pentru o „pădure extinsă, cu vegetaţie stufoasă" (şi asta e valabil nu doar la Dante, ci şi la Pascoli, care vede o *selva* pe lîngă San Marino). Aşadar, cel puţin în ceea ce priveşte entităţile vegetale, aceste patru sisteme lingvistice ar părea că sînt reciproc incomensurabile.

---

* „Comprender non la può chi non la prova." Aluzie la celebrul sonet al lui Dante, *Tanto gentile...* Citatul corect este: „intender non la può chi non la prova" (n.tr.).

Totuşi, *dacă sînt incomensurabile nu înseamnă că sînt incomparabile*, şi ca dovadă stă faptul că putem compara sistemele italian, francez, german şi englez, căci altfel n-ar fi posibilă elaborarea schemei din Figura 2:

<table>
<tr><td>albero</td><td>arbre</td><td>Baum</td><td>tree</td></tr>
<tr><td>legno</td><td rowspan="2">bois</td><td rowspan="2">Holz</td><td>timber</td></tr>
<tr><td>bosco</td><td rowspan="2">wood</td></tr>
<tr><td>foresta</td><td>forêt</td><td rowspan="2">Wald</td><td>forest</td></tr>
</table>

Figura 2

Pe baza unor asemenea scheme, dacă ne confruntăm cu un text care spune că rîul transporta lemne de construcţie, putem hotărî că e mai convenabil să folosim *timber* în loc de *wood*, sau că un *armoire en bois* va fi un dulap de lemn, şi nu un dulap în pădure. Sau putem spune că *Spirit* din engleză acoperă două arii semantice, care în germană sînt reprezentate de *Spiritus* şi de *Geist*, şi să înţelegem de ce Altavista, incapabil să identifice contextele şi să compare spaţiile semantice din limbi diferite, a făcut greşelile pe care le-a făcut.

În italiană există un singur cuvînt (*nipote*) pentru cei trei termeni englezeşti *nephew*, *niece* şi *grandchild*. Dacă ţinem seama în plus că în engleză adjectivul posesiv se acordă cu genul posesorului, şi nu cu genul obiectului posedat, ca în italiană, iată că apar anumite dificultăţi în traducerea frazei *John visita ogni giorno sua sorella Ann per vedere suo nipote Sam*.

Traducerile posibile în engleză sînt în număr de patru:

1. John visits every day his sister Ann to see his nephew Sam.
2. John visits every day his sister Ann to see her nephew Sam.
3. John visits every day his sister Ann to see her grandchild Sam.
4. John visits every day his sister Ann to see his grandchild Sam.

Cum vom traduce în engleză fraza italiană, dacă cele două limbi şi-au împărţit continuitatea de conţinut în moduri atît de diferite?

Se pare într-adevăr că, acolo unde englezii recunosc trei unităţi distincte de conţinut, italienii identifică doar una singură, adică

nipote, de parcă cele două limbi şi-ar opune, în mod incomensurabil, un singur spaţiu semantic (în italiană) şi trei (în engleză):

ENGLEZĂ	*ITALIANĂ*
Nephew	Nipote
Niece	
Grandchild	

Figura 3

Acum, e adevărat că în italiană un singur cuvînt exprimă conţinuturile a trei cuvinte englezeşti, dar *nephew*, *niece*, *grandchild* şi *nipote* nu sînt unităţi de conţinut. Sînt *termeni lingvistici* care trimit la unităţi de conţinut şi se întîmplă că atît englezii, cît şi italienii recunosc trei unităţi de conţinut, doar că italienii le reprezintă pe toate cu un termen omonim. Italienii nu sînt atît de neghiobi sau primitivi încît să nu cunoască diferenţa dintre fiul/fiica fiului/fiicei şi, respectiv, fiul/fiica fratelui sau al/a surorii. O ştiu ei foarte bine, cu atît mai mult cu cît pe asemenea deosebiri se întemeiază legile precise de moştenire.

Trebuie spus că, în figura 4, coloana „Conţinutului" se referă la ceea ce atît englezii, cît şi italienii ştiu foarte bine să priceapă şi să exprime prin intermediul definiţiilor, al parafrazelor sau al exemplelor, doar că italienii au un singur cuvînt pentru diverse unităţi de conţinut şi, prin urmare, pot avea mai mari dificultăţi în dezambiguizarea anumitor enunţuri, dacă sînt emise în afara unui context adecvat.

Termeni englezeşti	*CONŢINUT*	*Termeni italieni*
Nephew	Fiul fratelui sau al surorii	*Nipote*
Niece	Fiica fratelui sau a surorii	
Grandchild	Fiul/fiica fiului/fiicei	

Figura 4

Ba chiar, întrucît există diverse sisteme de înrudire, în funcţie de respectivele culturi, chiar şi englezii ar putea părea destul de primitivi în comparaţie cu anumite limbi care segmentează într-un mod şi mai detaliat aceste raporturi, după cum sugerează figura 5:

Termeni englezeşti	Conţinut	Termeni din limbajul X
Nephew	Fiul fratelui	*Termenul A*
	Fiul surorii	*Termenul B*
Niece	Fiica fratelui	*Termenul C*
	Fiica surorii	*Termenul D*
Grandchild	Fiul/fiica fiului	*Termenul E*
	Fiul/fiica fiicei	*Termenul F*

Figura 5

Un traducător care ar trebui să redea un text englezesc în limba X ar trebui să facă o serie de presupuneri asupra sensului în care, să zicem, e folosit într-un anumit context termenul *grandchild* şi să hotărască dacă să-l traducă prin termenul E sau prin termenul F.

S-a vorbit despre context. Într-adevăr, nici unui traducător nu i se va întîmpla vreodată să aibă de tradus cuvîntul *nipote* în lipsa oricărui context. Aşa ceva i se poate nimeri cel mult cuiva care copiază dicţionare (sau ghidului bilingv, căruia îi cer ajutorul pentru a şti cum se spune cuvîntul cutare într-o altă limbă), dar acestea, după cum am văzut, nu traduc, ci eventual oferă instrucţiuni asupra felului în care s-ar traduce termenul, în funcţie de context. Traducătorul însă traduce mereu *texte*, adică enunţuri care apar într-un anumit context lingvistic sau sînt preferate într-o anumită situaţie specifică.

De aceea traducătorul englez al frazei italiene ar trebui să ştie sau, în vreun fel, să deducă dacă e vorba despre (i) un John a cărui soră Ann a avut un fiu, care e atît nepotul lui John, cît şi al lui Ann; (ii) un John a cărui soră Ann, măritată cu Bill, îl consideră ca fiind doar nepotul ei (nu şi al lui John) pe fiul surorii lui Bill; (iii) un John a cărui soră Ann a avut un fiu care, la rîndul său, i-a dat viaţă lui Sam; (iv) un John a cărui soră Ann îl găzduieşte pe fiul fiului lui John.

Ultima situaţie pare mai puţin probabilă decît precedentele, dar e destul să presupunem că John are un fiu Max, care i-a dat viaţă lui Sam, iar apoi Max şi soţia lui au murit într-un accident de maşină, iar mătuşa Ann a hotărît să-l crească pe Sam. O situaţie încă şi mai improbabilă (dar nu imposibilă, avînd în vedere actuala şi deplorabila

decădere a moravurilor) ar presupune că Max, fiul lui John, a avut raporturi sexuale cu mătuşa sa Ann şi că din această legătură s-a născut Sam, astfel încît Sam poate fi pe bună dreptate definit atît ca *grandchild*, cît şi ca *nephew* al lui John.

2.2. Traducerea se referă la lumi posibile

Fraza pe care o luăm în considerare e un text, iar pentru a înţelege un text – şi cu atît mai mult pentru a-l traduce – trebuie să formulăm o ipoteză despre *lumea posibilă* pe care o reprezintă. Aceasta înseamnă că, în lipsa unor indicii adecvate, o traducere trebuie să se bazeze pe presupuneri şi doar după ce a elaborat o ipoteză care să pară plauzibilă traducătorul poate trece la transpunerea textului dintr-o limbă în alta. Mai limpede spus, avînd în vedere întregul evantai al conţinutului pus la dispoziţie de definiţia unui cuvînt din dicţionar (plus rezonabila informare generală), traducătorul trebuie să aleagă accepţiunea sau sensul cel mai probabil şi normal şi relevant în *acel* context şi în *acea* lume posibilă[1].

Altavista (probabil înzestrat cu multe dicţionare) era obligat să stabilească sinonimii în cadrul *unui text* (şi al unui text deosebit de complex, unde nici măcar specialistul nu e sigur dacă *the spirit of God*, în traducerea lui King James, redă efectiv sensul originalului ebraic). Din punct de vedere lingvistic şi cultural, un text e o junglă, în care un vorbitor băştinaş poate atribui pentru prima dată sens termenilor pe care-i foloseşte, iar acest sens ar putea să nu corespundă sensului pe care aceiaşi termeni i-ar putea dobîndi într-un alt context. Ce anume înseamnă efectiv, în textul lui King James, cuvîntul *void*? Pămîntul gol înseamnă că e scobit pe dinăuntru sau că e lipsit de orice vieţuitoare la suprafaţa sa?

Noi le atribuim cuvintelor un sens, în măsura în care autorii de dicţionare le-au stabilit definiţii acceptabile. Dar aceste definiţii se referă la multe posibile *sensuri* ale unui termen, *înainte* ca acesta să fie inclus într-un context şi să vorbească despre o lume. Care e sensul pe care îl dobîndesc cuvintele *cu adevărat* după ce au fost

1. Vezi, pe această temă, şi Menin (1996, §11.2.4).

articulate într-un text? Oricîte selecţii contextuale ne oferă dicţionarul pentru cuvintele *face* şi *deep*, cum poate „adîncul" sau „abisul" să aibă o faţă, o latură, o suprafaţă? De ce a greşit oare Altavista traducînd *face* prin *cara*? În ce fel poate abisul să aibă faţă, dar nu obraz sau cap?

Din cauză că n-a fost în stare să recunoască informaţia că pasajul din *Geneză* nu se referea la un „început" de Dumnezeu, ci la începutul universului, Altavista s-a dovedit incapabil să emită presupuneri despre *tipul de lume* la care textul original făcea trimitere.

Cînd am început să lucrez la o editură, m-am pomenit cu o traducere din limba engleză pe care n-o puteam verifica prin intermediul originalului, fiindcă rămăsese în mîinile traducătorului. Am început totuşi s-o citesc, pentru a vedea dacă limba italiană folosită era „cursivă". Cartea povestea primele cercetări despre bomba atomică, iar la un moment dat zicea că oamenii de ştiinţă, adunaţi într-un anumit loc, şi-au început munca făcînd „curse de trenuri". Mi se părea ciudat ca persoane care trebuie să descopere secretul atomului să-şi piardă vremea cu jocuri atît de neghioabe. Aşadar, recurgînd la cunoştinţele mele despre contextul dat, am presupus că acei oameni de ştiinţă *cu siguranţă* făceau altceva. Aici nu mai ştiu dacă mi-a venit în minte o expresie englezească pe care o cunoşteam sau dacă mai degrabă am recurs la o operaţiune ciudată: am încercat să retraduc *cu stîngăcie* în engleză expresia italiană, însă mi-am dat seama îndată că acei oameni de ştiinţă făceau nişte *training courses*, adică nişte cursuri de perfecţionare, ceea ce era mai normal şi mai puţin costisitor pentru contribuabilul american. Fireşte că, îndată ce am pus mîna pe original, am văzut că aşa stăteau lucrurile şi am avut grijă ca traducătorul să nu-şi primească banii pentru munca lui mizerabilă.

Altă dată, în traducerea unei cărţi de psihologie, am găsit că, în cadrul unui experiment, *albina* (l'ape) *a reuşit să ia banana dispusă în afara cuştii sale ajutîndu-se de un baston*. Prima reacţie a fost la nivelul cunoştinţelor generale despre lume: o albină n-ar trebui să poată înhăţa banane. A doua reacţie a fost la nivelul cunoştinţelor lingvistice: era clar că originalul vorbea despre *un ape*, şi nu *un'ape*, adică despre o specie mare de maimuţă, iar cunoştinţele mele despre lume (confirmate de informaţiile generale la care mă refeream) îmi spuneau că maimuţele de obicei înhaţă şi mănîncă banane.

Asta nu înseamnă doar că, oricît de greşită ar fi o traducere, putem recunoaşte textul pe care pretinde că-l transpune; înseamnă şi că un spectator atent poate deduce din traducerea – evident greşită – a unui original necunoscut ce anume spunea cu adevărat respectivul text.

De ce? Fiindcă în cazul curselor de trenuri şi în povestea cu albina am lansat anumite presupuneri, legate de lumea posibilă descrisă de cele două texte – probabil asemănătoare sau identică faţă de lumea în care trăim – şi am încercat să-mi închipui cum s-ar comporta nişte oameni de ştiinţă din domeniul atomic şi nişte albine. După ce am lansat cîteva presupuneri logice, o sumară trecere în revistă a lexicului englez m-a condus la ipoteze mai fireşti.

Orice text (pînă şi cea mai simplă propoziţie, ca aceea că *Renzo o iubeşte pe Lucia*) descrie şi presupune o Lume Posibilă – o lume în care, pentru a reveni la ultimul exemplu, există un Renzo, de sex masculin, o Lucia, de sex feminin, iar Renzo are nişte sentimente de iubire faţă de Lucia, în timp ce încă nu e clar dacă şi Lucia le are faţă de el. Dar să nu credeţi că această trimitere la lumi posibile e valabilă doar pentru operele în proză. O aplicăm la fiecare efort al nostru de-a înţelege discursul cuiva, încercînd măcar să pricepem despre ce anume vorbeşte, iar exemplul cu nepotul ne-a dovedit-o. După ce m-am întîlnit de mai multe ori cu un amic îndrăgostit, disperat că tînjeşte mereu şi obsesiv după iubita care l-a părăsit (şi habar n-am dacă era vorba de o fiinţă reală sau de creaţia fanteziei sale), în ziua în care acesta mă sună la telefon, spunîndu-mi cu vocea tremurînd de emoţie: *S-a întors la mine, în sfîrşit!*, eu unul aş încerca să reconstitui lumea posibilă a amintirilor şi fanteziilor interlocutorului şi aş fi în stare să pricep că aceea care s-a întors e tocmai iubita lui (dar aş fi un mare necioplit dacă l-aş întreba la cine naiba se referă).

Nu există o traducere exactă a cuvîntului latin *mus* în engleză. În latină, *mus* acoperă întregul spaţiu semantic pe care engleza îl segmentează în două unităţi, atribuindu-i uneia cuvîntul *mouse* şi celeilalte cuvîntul *rat* – şi acelaşi lucru se întîmplă în franceză, spaniolă şi germană, cu opoziţiile *souris/rat*, *ratón/rata*, *Maus/Ratte*. Şi italiana cunoaşte opoziţia dintre şoarece şi şobolan (*topo/ratto*), dar în limba cotidiană se foloseşte *şoarece* şi pentru şobolan, sau cel mult lumea îi zice şobolanului *topone*, *topaccio* ori pur şi simplu, în

dialect, *pantegana*, pe cînd *ratto* se foloseşte doar în situaţii tehnice (într-un anume fel, sîntem încă legaţi de acel *mus* din latină).

Fireşte că şi în Italia se resimte deosebirea dintre un şoricel din podul casei ori din pivniţă şi un şobolan păros, care poate aduce epidemii groaznice. Dar observaţi felul în care vorbirea poate influenţa precizia unei traduceri. Beniamino Dal Fabbro, în traducerea romanului *La peste* (*Ciuma*) de Camus (apărută la Editura Bompiani), zice că doctorul Rieux găseşte într-o dimineaţă, pe treptele casei, *un sorcio morto*. *Sorcio* e un cuvînt graţios, practic sinonimul lui *topo* („şoarece"). Poate că traducătorul a ales *sorcio* pentru înrudirea etimologică faţă de *souris* din limba franceză, dar – dacă ne uităm la context – animalele apărute la Oran, purtătoare de ciumă, ar trebui să fie nişte şobolani groaznici. Orice cititor italian care posedă o modestă competenţă extralingvistică (de natură generală) şi care încearcă să-şi reprezinte lumea posibilă a romanului ar trebui să suspecteze că traducătorul a comis o imprecizie. Într-adevăr, dacă mergem să consultăm textul original, vedem că Albert Camus vorbeşte despre *rats*. Dacă Dal Fabbro se temea să folosească termenul *ratto*, considerîndu-l un termen prea doct, ar fi trebuit măcar să sugereze că nu era vorba acolo de şoricei.

Prin urmare, sistemele lingvistice sînt comparabile, iar eventualele ambiguităţi pot fi rezolvate în timpul traducerii, cu ajutorul contextelor şi prin referire la lumea despre care *chiar acel text* vorbeşte.

2.3. Textele ca substanţe

Care e natura unui text şi în ce sens trebuie să-l considerăm altfel decît un sistem lingvistic?

Am văzut în figura 1 felul în care limba, şi în general orice semiotică, selectează dintr-o continuitate materială o formă de expresie şi o formă de conţinut, în baza cărora pot fi produse substanţe, şi anume expresii materiale, cum sînt rîndurile pe care tocmai le scriu, care transmit o substanţă a conţinutului – spus în puţine cuvinte, esenţa despre care acea expresie „vorbeşte".

Dar multe ambiguităţi pot apărea din faptul că (eu unul sînt printre primii vinovaţi), pentru a se explica acele concepte hjelmsleviene, şi aşadar din motive de limpezime didactică, a fost construită figura 1.

Fireşte că acea figură indică diferenţa dintre diversele concepte de formă, substanţă şi continuitate sau materie, dar lasă impresia că e vorba de o clasificare omogenă, cînd de fapt nu e. Luînd aceeaşi materie sonoră, două limbi Alfa şi Beta o segmentează în mod diferit, producînd două forme de expresie diverse. O combinaţie de elemente care ţin de forma expresiei e corelată cu elemente care ţin de forma conţinutului. Dar aceasta e o posibilitate abstractă, pe care orice limbă o oferă, şi e legată de structura unui *sistem* lingvistic. După ce s-au conturat atît forma expresiei, cît şi forma conţinutului, materia sau continuitatea, în calitatea sa de precedentă posibilitate amorfă, s-a format deja, iar substanţele încă nu au fost produse. Prin urmare, în termenii sistemului, atunci cînd vorbeşte, de pildă, despre structura limbii italiene sau a limbii germane, lingvistul are în vedere doar raporturile dintre forme[1].

Atunci cînd, exploatîndu-se posibilităţile oferite de un sistem lingvistic, e produsă o anumită emisie (fonică sau grafică), nu mai avem de-a face cu un sistem, ci cu un proces care a dus la formarea unui *text*[2].

Forma expresiei ne spune cum sînt fonologia, morfologia, lexicul, sintaxa acelei determinate limbi. În ceea ce priveşte forma conţinutului, am văzut că o cultură determinată decupează în continuitatea conţinutului anumite forme (oaie *vs* capră, cal *vs* iapă şi aşa mai departe), dar substanţa conţinutului se realizează ca *sens* care dobîndeşte un anumit element de formă a conţinutului în cadrul procesului de enunţare. Doar în cadrul procesului de enunţare se stabileşte că, în funcţie de context, expresia *cavallo* („cal") se referă la acea formă a conţinutului care o opune celorlalte animale, şi nu la cea care o opune, în terminologia croitorilor care folosesc *cavallo dei pantaloni* („răscroiala pantalonilor"), pentru a o distinge de curea sau de manşete. În cadrul celor două expresii: *Ma io avevo chiesto la romanza di un altro tenore* („Dar eu cerusem romanţa interpretată de un alt tenor") şi *Ma io volevo una risposta di un altro tenore* („Dar eu voiam un răspuns de un alt nivel"), cuvîntul *tenore* e dezambiguizat

1. Pe lingvist, textul „îl interesează ca izvor de mărturii despre structura limbii, şi nu despre informaţia cuprinsă în mesaj" (Lotman, 1964, trad. it.: 87).
2. Am putea înlocui diada *sistem/text* cu opoziţia saussuriană *langue/parole* şi lucrurile nu s-ar schimba.

în funcţie de context, producînd aşadar două enunţuri cu sensuri diferite (de tradus în moduri diverse).

Prin urmare, într-un text – care este deja *substanţă* concretizată – avem o Manifestare Liniară (ceea ce se pricepe, fie citind, fie ascultînd) şi Sensul ori sensurile acelui text determinat[1]. Cînd am de interpretat o Manifestare Liniară, recurg la toate cunoştinţele mele lingvistice, pe cînd un proces mult mai complicat se petrece în momentul cînd încerc să recunosc sensul a ceea ce mi se spune.

Ca primă tentativă, mă străduiesc să înţeleg sensul literal, dacă nu e ambiguu, şi să-l pun eventual în corelaţie cu alte lumi posibile: astfel, dacă citesc că *Albă-ca-Zăpada mănîncă un măr*, voi şti că un individ de sex feminin tocmai muşcă, mestecă şi înghite încetişor un fruct aşa şi pe dincolo şi voi construi o ipoteză despre lumea posibilă în care se desfăşoară scena. E oare lumea în care trăiesc şi unde se consideră că *an apple a day keeps the doctor away* sau e lumea unei poveşti, unde mîncînd un măr pot cădea victimă unei vrăjitorii? Dacă m-aş fi hotărît pentru al doilea sens, e clar că ar fi trebuit să recurg la competenţele mele generale, printre care se află şi competenţele ţinînd de genul literar şi de *scenariile intertextuale* (în poveşti se întîmplă de obicei că...). Fireşte, voi continua să explorez Manifestarea Liniară, pentru a afla şi alte lucruri despre această Albă-ca-Zăpada şi despre locul şi epoca în care se desfăşoară acţiunea.

Dar observaţi că, dacă aş citi că *Albă-ca-Zăpada a mîncat frunza*, probabil aş recurge la o altă serie de cunoştinţe generale, în baza cărora nu prea se întîmplă ca oamenii să mănînce frunze: de aici aş începe o serie de presupuneri, de verificat în cursul lecturii, pentru a hotărî dacă nu cumva Albă-ca-Zăpada e numele unei căprite. Sau – şi mai probabil – voi pune în mişcare un repertoriu de expresii idiomatice şi voi înţelege că *mangiare la foglia* („a mînca frunza") e o expresie proverbială, cu un sens diferit de cel literal*.

Tot aşa, în fiecare fază a lecturii, m-aş întreba la ce anume se referă atît o frază, cît şi un întreg capitol (şi mi-aş pune astfel

1. Vezi, legat de aceasta, figura 2 pe care o propuneam şi o comentam în Eco (1975).

* În italiană, *mangiare la foglia* înseamnă a intui planurile cuiva sau a-şi da seama de existenţa unei capcane (n.tr.).

problema care este subiectul discursului, *the topic*). În plus, la fiecare pas aş încerca să recunosc *izotopiile*[1], adică nivelurile omogene de sens. De pildă, avînd următoarele două propoziţii: *Il fantino non era soddisfatto del cavallo* („Jocheul era nemulţumit de cal") şi *Il sarto non era soddisfatto del cavallo* („Croitorul era nemulţumit de răscroială"), doar recunoscînd izotopiile omogene aş reuşi să înţeleg că în primul caz *cavallo* e un animal, iar în al doilea, o parte a pantalonilor (dacă nu cumva contextul răstoarnă izotopia şi ne vorbeşte despre un jocheu foarte atent la eleganţa uniformei sale sau despre un croitor pasionat de cursele de cai).

În plus, noi activăm *scenarii comune*, drept care dacă citesc undeva că *Luigi a plecat cu trenul la Roma*, consider implicit că a trebuit să meargă la gară, să-şi cumpere bilet şi aşa mai departe, şi doar în acest fel n-aş fi surprins dacă textul, într-o fază succesivă, mi-ar spune că Luigi a trebuit să plătească amendă, pentru că l-a prins controlorul fără bilet.

În această fază aş fi probabil în stare să reconstruiesc, din intrigă, fabula. Fabula e secvenţa cronologică a evenimentelor, pe care totuşi textul o poate „organiza" în funcţie de o intrigă diferită: *M-am întors acasă fiindcă ploua* şi *Întrucît ploua, am revenit acasă* reprezintă două Manifestări Liniare care vehiculează aceeaşi fabulă (am ieşit pe cînd nu ploua, a început să plouă, m-am întors acasă), prin intermediul intrigii diferite. Desigur, nici fabula, nici intriga nu constituie aspecte lingvistice, ele sînt structuri care pot fi realizate într-un alt sistem semiotic, în sensul că se poate povesti chiar şi fabula din *Odiseea*, cu aceeaşi intrigă, nu doar prin intermediul unei parafrazări lingvistice, dar şi într-un film sau de-a dreptul într-o versiune de benzi desenate. În cazul rezumatelor, se poate respecta fabula, schimbînd intriga: de pildă, s-ar putea povesti evenimentele din *Odiseea* începîndu-se cu întîmplările pe care, în poem, Ulise li le va povesti mai tîrziu feacilor.

Aşa cum s-a demonstrat din cele două exemple legate de faptul că m-am întors fiindcă ploua, fabula şi intriga nu există doar în texte narative specifice. În *A Silvia* (*Silviei*) de Leopardi există o fabulă (era vorba despre o tînără fată care locuia peste drum de poet, poetul o iubea, ea a murit, poetul şi-o aminteşte cu tandră nostalgie) şi

1. *Cf.* Greimas (1966) şi Eco (1979: 5).

există o intrigă (poetul meditativ intră în scenă la început, cînd tînăra fată a murit deja, iar apoi este readusă la viaţă treptat, prin intermediul amintirii). Cît de important e să respectăm intriga în cadrul unei traduceri ne-o indică faptul că nu s-ar putea realiza o traducere adecvată a poeziei *A Silvia* care să nu respecte nu numai fabula, ci şi intriga. O versiune care să altereze succesiunea intrigii n-ar fi decît un banal rezumat dintr-o culegere pentru examene, care ne-ar face să pierdem sensul sfîşietor al acelor amintiri.

Tocmai pentru că din intrigă reconstruiesc fabula, pe măsură ce înaintez în lectură, voi transforma ample fragmente textuale în *propoziţii* care le rezumă; după ce am ajuns la jumătatea lecturii, aş putea să concentrez ceea ce am aflat în „Albă-ca-Zăpada e o prinţesă tînără şi frumoasă, care stîrneşte invidia mamei sale vitrege, care îi porunceşte unui vînător s-o ducă în pădure şi s-o omoare". Dar într-o fază mai avansată a lecturii, aş putea să mă limitez la *hiperpropoziţia* „o prinţesă persecutată e adăpostită de şapte pitici". Această concentrare de propoziţii în hiperpropoziţii (vom vedea mai tîrziu) îmi va permite să hotărăsc care e povestea „de profunzime" pe care mi-o relatează textul şi care sînt, în schimb, evenimentele marginale sau parentetice.

De aici voi putea merge mai departe şi să recunosc nu numai eventuala psihologie a personajelor, dar şi implicarea lor în ceea ce se cheamă structuri *actanţiale*[1]. Dacă citesc *I promessi sposi* (*Logodnicii*), îmi dau seama că două personaje principale, Renzo şi Lucia, care sînt private în mod simetric de obiectul dorinţei lor, se pomenesc din cînd în cînd confruntate cu instanţe adverse şi cu instanţe sprijinitoare. Dar, în timp ce rămîne constant de-a lungul întregului roman faptul că Don Rodrigo încarnează figura Oponentului iar Fra Cristoforo pe cea a Sprijinitorului, evoluţia textuală e cea care îmi permite, spre marea mea surprindere, să-l deplasez la jumătatea poveştii pe Cel-fără-nume din rolul de Oponent în acela de Sprijinitor, să mă mir de felul în care Călugăriţa, intrată pe scenă ca Sprijinitoare, devine apoi Oponentă, ba chiar şi de felul în care rămîne practic ambiguă figura lui Don Abbondio, tocmai din această cauză foarte omenească, întrucît oscilează, ca o oală de teracotă printre oalele de fier, între funcţii opuse. Şi poate că, la sfîrşitul romanului, voi hotărî că adevăratul actor principal pe care, treptat-treptat, personajele îl

1. *Cf.* Greimas (1966: 8 şi 1973).

încarnează e Providenţa, care e potrivnică relelor din lume, slăbiciunii naturii umane şi loviturilor oarbe pe care Istoria ni le administrează.

S-ar putea continua analiza diferitelor niveluri textuale la care lectura mă conduce. Nu există o progresie cronologică de sus în jos sau invers, pentru că deja pe cînd mă străduiesc să pricep subiectul unei fraze sau al unui alineat, pot să mă lansez în ipoteze legate de marile structuri ideologice pe care textul le pune în joc, în timp ce înţelegerea unei simple fraze de încheiere mă poate face pe neaşteptate să renunţ la o ipoteză de interpretare care m-a însoţit pînă aproape de finalul lecturii mele (lucru care de obicei mi se întîmplă în romanele poliţiste, care speculează pe tendinţa mea, în calitate de cititor, de a mă lansa în previziuni greşite despre evoluţia poveştii şi să mă hazardez în judecăţi morale şi psihologice destul de îndrăzneţe, legate de diferitele personaje implicate).

Va fi limpede, în paginile care urmează, cît de important e, în deciziile luate de un traducător, pariul interpretativ pe unul sau altul dintre nivelurile de sens, şi care anume dintre acestea să fie privilegiat[1]. Dar problema este că toate nivelurile pot fi identificate în acea Manifestare Liniară pe care sîntem ispitiţi s-o examinăm în bloc, ca substanţă a expresiei.

De fapt, la nivelul expresiei avem mai multe substanţe[2]. Numărul mare de substanţe expresive e valabil şi pentru sistemele nonverbale:

---

1. Întorcîndu-ne la Jakobson (1935) şi, în general, la tradiţia formaliştilor ruşi, am putea spune că traducătorul trebuie să parieze pe ceea ce reprezintă *dominanta* unui text. Doar atît că noţiunea de „dominantă", revăzută acum, după atîta vreme, e mai vagă decît s-ar părea: uneori dominanta e o tehnică (de pildă, metrul, versul, rima), alteori e o artă ce reprezintă, într-o anumită epocă, modelul pentru toate celelalte (artele vizuale în Renaştere), alteori e funcţia principală (estetică, emotivă sau alta) a unui text. Aşadar nu consider că asta poate constitui o concluzie în problema traducerii, ci mai degrabă o sugestie: „caută care anume este pentru tine *dominanta* respectivului text, şi pe aceea să-ţi întemeiezi toate căutările şi excluderile".
2. Nu mă limitez aici doar la indicaţia hjelmsleviană, pentru care „aceeaşi substanţă presupune, la rîndul său, multiple aspecte sau, cum preferăm să spunem, multiple niveluri" (Hjelmslev, 1954, trad. it.: 229). Aceasta deoarece Hjelmslev se mulţumeşte să citeze niveluri de caracter *fiziologic*,

în film contează desigur imaginile, dar şi ritmul sau viteza de mişcare, cuvîntul, zgomotul şi alte tipuri de sunete, adeseori explicaţiile scrise (fie că e vorba despre dialogurile dintr-un film mut, subtitrările sau elementele grafice arătate de camera de filmare, atunci cînd scena se petrece într-un decor unde apar afişe publicitare, sau într-o librărie), ca să nu mai vorbim despre gramatica propusă de cadrul de filmare sau de sintaxa montajului[1]. Într-un cadru sînt importante substanţele pe care le-am numi liniare şi care ne permit să recunoaştem diferitele imagini, dar şi fenomenele de culoare, raporturile de clarobscur, precum şi elementele iconografice precise, care ne permit să recunoaştem un Crist, o Sfîntă Fecioară, un monarh.

Într-un text verbal e fără îndoială fundamentală substanţa strict lingvistică, dar ea nu e totdeauna cea mai relevantă. Dacă luăm propoziţia *Dă-mi şi mie sarea*, ştim că ea poate să exprime furie, politeţe, sadism, timiditate, în funcţie de felul în care e pronunţată, şi să ne indice că autorul enunţului e o persoană cultivată, analfabetă sau amuzantă, cînd are accente dialectale (iar aceleaşi valori ne-ar fi transmise şi dacă propoziţia ar fi *Dă-mi şi mie uleiul*). Acestea sînt toate fenomene pe care lingvistica le consideră suprasegmentale şi care n-au o legătură directă cu sistemul limbii. Dar dacă zic *Dă-mi şi mie sarea – arată-ţi valoarea*, iată că au intervenit nişte fenomene stilistice (inclusiv recurgerea la tonuri cu reminiscenţe argotice), soluţii metrice şi rimă (şi ar putea interveni chiar şi efecte de fonosimbolism). În ce măsură metrica nu are legătură cu sistemul lingvistic ne-o indică faptul că structura endecasilabului poate fi încarnată în limbi diferite, iar problema care îi frămîntă pe traducători e cum să redea o trăsătură de stil sau cum să găsească o rimă echivalentă, chiar dacă folosesc cuvinte diferite.

Aşadar într-un text poetic vom avea o substanţă lingvistică (ce încarnează o formă lingvistică), dar şi, de pildă, o substanţă metrică (ce încarnează o formă metrică, bunăoară modelul endecasilabului).

---

fizice sau acustice şi *auditive* (care depind de percepţia vorbitorului). După cum se vede, aici, în lumina evoluţiilor unei semiotici textuale, se iau în considerare multe alte niveluri, evident exterioare celui lingvistic. Pentru o discuţie despre diversele niveluri ale substanţei, vezi Dusi (2000 : 18 şi urm.).

1. *Cf.* Metz (1971, trad. it. : 164).

Dar s-a spus că putem avea şi o substanţă fonosimbolică (pentru care nu există o formă codificată) şi, ca să ne întoarcem la poezia *A Silvia*, fiecare încercare de a traduce prima strofă s-ar dovedi inadecvată, dacă nu s-ar putea face (iar de obicei aşa ceva nu reuşeşte) astfel încît ultimul cuvînt din strofă (*salivi*) să fie o anagramă la *Silvia*. Doar dacă schimbăm numele fetei: dar în această situaţie s-ar pierde nenumăratele asonanţe în *i* care leagă sunetele din *Silvia*, din *salivi* şi din *occhi tuoi ridenti e fuggitivi*.

Comparaţi textul original, în care am îngroşat literele *i*, cu traducerea franceză a lui Michel Orcel (în care, fireşte, nu am îngroşat acele litere *i* cărora în pronunţie le corespunde alt sunet):

Silvia, rimembri ancora
Quel tempo della tua vita mortale
Quando beltà splendea
Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
e tu, lieta e pensosa, il limitare
di gioventù salivi?*

Sylvia, te souvient-il encore
Du temps de cette vie mortelle,
Quand la beauté brillait
Dans tes regards rieurs et fugitifs,
Et que tu t'avançais, heureuse et sage,
Au seuil de ta jeunesse?

Traducătorul a fost obligat să renunţe la raportul *Silvia/salivi*, şi nu avea altă soluţie. A reuşit să includă în text multe sunete *i*, dar raportul dintre original şi traducere e de 20 la 10. În plus, în textul lui Leopardi sunetele *i* răsună puternic, fiindcă de şase ori sînt repetate în corpul unui singur cuvînt, pe cînd în franceză asta se întîmplă doar o dată. Apoi, e limpede că destoinicul Orcel avea de dus o luptă ingrată, *Silvia* din italiană, accentuînd pe primul *i*, îi

* „O, Silvia, îţi mai aduci aminte/ răstimpul vieţii tale muritoare,/ cînd ochii tăi, suavii,/ în zîmbete sclipeau de frumuseţe/ şi tu senină, vag îngîndurată/ păşeai în tinereţe?" (Giacomo Leopardi, *Silviei*, în *Cînturi*, trad. Eta Boeriu, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1981, p. 199) (n.tr.).

prelungeşte farmecul plăpînd, pe cînd *Sylvia* din franceză (care, datorită lipsei accentului tonic în respectivul sistem lingvistic, pune inevitabil accentul pe *a*-ul final) ajunge la un efect mai aspru.

Iar aceasta ne confirmă convingerea universală că, în cadrul poeziei, expresia e cea care dictează legile conţinutului. Conţinutul trebuie aşa-zicînd să se adapteze la obstacolul expresiei. Principiul prozei este *rem tene, verba sequentur*, principiul poeziei este *verba tene, res sequentur*[1].

Prin urmare, va trebui să vorbim, într-adevăr, de un text ca fenomen al substanţei, dar pe ambele sale aspecte va trebui să putem identifica substanţele diverse ale expresiei şi substanţele diverse ale conţinutului, adică pe ambele planuri vom avea diferite niveluri.

Întrucît într-un text cu finalitate estetică se creează relaţii subtile între diversele niveluri ale expresiei şi acelea ale conţinutului, pe toată capacitatea de a recunoaşte aceste niveluri, de a-l reda pe unul sau pe celălalt (sau toate, sau nici unul) şi de a şti să le plasezi în aceeaşi relaţie în care erau şi în textul original (pe cît posibil), stă întreaga provocare a actului de a traduce.

1. Vezi „Semnul poeziei şi semnul prozei", în Eco (1985).

3.
Reversibilitate şi efect

Să venim acum în apărarea motorului de căutare Altavista.

Dacă cineva ar citi ultima versiune italiană a fragmentului biblic, ar putea deduce cumva că e o proastă traducere din *Geneză* şi nu o proastă traducere, să zicem, din *Pinocchio*? Eu aş zice că da. Şi dacă textul acesta l-ar citi cineva care n-a auzit niciodată cum începe *Geneza*, şi-ar da seama oare că e vorba de un fragment în care se descrie cum un Dumnezeu a făcut într-un fel oarecare lumea (chiar dacă n-ar reuşi să priceapă prea bine ce năzbîtii a făcut el pe-acolo)? Aş răspunde cu „da" şi la această a doua întrebare.

Să-i dăm mai departe lui Altavista ce-i al lui Altavista şi să citäm o altă situaţie în care s-a comportat onorabil. Să vedem primul catren din *Les chats* de Baudelaire:

> Les amoureux fervents et les savants austères
> Aiment également, dans leur mûre saison,
> Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
> Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires*.

Am găsit o traducere engleză[1] care mi se pare acceptabilă:

> Fervent lovers and austere scholars
> Love equally, in their ripe season,

* „Înamoraţii vajnici şi recii cărturari/ Îndrăgostesc, odată porniţi spre bătrîneţe,/ Pisicile, mîndria căminului, semeţe;/ – Ei, friguroşi ca ele, ca ele sedentari" (Charles Baudelaire, *Pisicile*, trad. N. Davidescu, în vol. *Les fleurs du mal/Florile răului*, ed. Geo Dumitrescu, Bucureşti, ELU, 1968, p. 209) (n.tr).

1. *Cf.* Roman Jakobson (1987).

Powerful and gentle cats, the pride of the house,
Who like them are sensitive to cold and like them sedentary.

E vorba de o traducere literală, fără pretenţia de a rivaliza cu textul-sursă, dar s-ar putea spune că dacă cineva ar pleca de la versiunea engleză pentru a reconstrui originalul francez ar obţine ceva măcar semantic (dacă nu cumva şi estetic) destul de asemănător cu textul baudelairian. Acum, cerîndu-i serviciului de traducere automată de pe Altavista să transpună textul englezesc în franceză, obţinem următoarele:

Les amoureux ardants et les disciples austères
Aiment également, dans leur saison mûre,
Les chats puissants et doux, la fierté de la maison,
Qui comme eux sont sensibles au froid et les aiment sédentaires.

Trebuie să recunoaştem că, din punct de vedere semantic, s-a recuperat foarte mult din textul iniţial. Singura eroare propriu-zisă, în al patrulea vers, e adverbul *like* înţeles ca verb. Din punct de vedere metric (poate numai întîmplător) se păstrează măcar primul vers alexandrin (perfect) şi o rimă, revelîndu-se astfel că textul original avea o funcţie poetică.

După ce-am rîs atîta de greşelile de pe Altavista, trebuie să spunem, de asemenea, că în acest caz sistemul sugerează o bună definiţie (inspirată de bunul-simţ) pentru conceptul de traducere „ideală" între două limbi: *textul B în limba Beta constituie traducerea textului A din limba Alfa dacă, retraducîndu-l pe B în limba Alfa, textul A2 care se obţine are într-un fel acelaşi sens ca şi textul A*.

Fireşte, trebuie să definim ce se înţelege prin expresiile „într-un fel" şi „acelaşi sens", dar ceea ce mi se pare important de subliniat în acest moment este că o traducere, chiar şi greşită, ne permite să revenim „într-un fel" la textul-sursă. În cazul ultimului nostru exemplu (unde, de altminteri, am folosit mai întîi o traducere umană şi pe urmă o traducere mecanică), acel „într-un fel" nu se referă probabil la valori estetice, ci măcar la posibilitatea unei recunoaşteri „anagrafice": ne permite cel puţin să spunem că traducerea de pe Altavista e cu siguranţă transpunerea unei variante englezeşti a *acelei* poezii franţuzeşti, şi nu a alteia.

Cînd va trebui să confruntăm traducerile propriu-zise cu multe transpuneri aşa-numit intersemiotice, va trebui să recunoaştem că

L'après midi d'un faune de Debussy e considerată o „traducere" intersemiotică pentru *L'après midi d'un faune* de Mallarmé (şi mulţi o consideră o *interpretare*, care reproduce întru cîtva starea sufletească pe care textul poetic voia s-o creeze), dar, dacă am porni de la textul muzical pentru a reveni la textul poetic (în ipoteza că nu l-am cunoaşte), n-am ajunge nicăieri. Chiar şi fără a fi nişte deconstructivişti, n-am putea interzice nimănui să priceapă sunetele tărăgănate, sinuoase şi voluptuoase din compoziţia lui Debussy ca fiind traducerea intersemiotică a poeziei *Les chats* a lui Baudelaire.

3.1. Reversibilitatea ideală

Am văzut destul de recent un film, la televizor, inspirat din *Cuore* al lui De Amicis. Cine cunoştea cartea a regăsit aici cîteva personaje devenite proverbiale, cum sînt Franti sau Derossi şi Garrone, ba chiar şi atmosfera unei şcoli elementare din oraşul Torino, în perioada post-risorgimentală. Dar lumea şi-a dat seama, totodată, că în privinţa altor personaje, scenariul s-a schimbat, aprofundînd şi dezvoltînd povestea învăţătoarei cu pană roşie la pălărie şi inventînd o legătură specială între ea şi învăţător şi aşa mai departe. Fără îndoială că telespectatorul, chiar dacă a dat peste film după ce s-a derulat genericul de început, era în stare să recunoască faptul că e făcut după *Cuore*. Unii poate că au protestat împotriva trădării, alţii poate şi-au zis că modificările erau destinate să redea mai bine spiritul general al cărţii – dar nu doresc să intru în asemenea judecăţi.

Problema pe care mi-o pun este următoarea: ar fi putut oare un Pierre Menard borgesian, care nu cunoştea cartea lui De Amicis, să o rescrie aproape identic pornind de la filmul televizat? Fireşte, răspunsul meu e că nu prea cred.

Să luăm prima frază din *Cuore*:

> Oggi primo giorno di scuola. Passarono come un sogno quei tre mesi di vacanza in campagna! *

* „Azi e prima zi de şcoală. Trei luni de vacanţă la ţară au trecut ca un vis" (Edmondo De Amicis, *Cuore*, trad. Sofia Nădejde, ed. a II-a, Bucureşti, Ed. Tedit FZH şi Ed. Exigent, 2004, p. 7) (n.tr.).

Să vedem cum a fost tradusă într-o recentă ediţie franceză (*Le livre Cœur*):

Aujourd'hui c'est la rentrée. Les trois mois de vacance à la campagne ont passé comme dans un rêve!

Acum, tot în spirit menardian, încerc o retroversiune italiană a textului francez, străduindu-mă să uit adevăratul început din *Cuore*. Vă asigur că am lucrat fără să mă uit la el, înainte de a-l fi recitit şi transcris deasupra – şi, la urma urmei, nu e unul dintre acele începuturi răsunătoare care îţi rămîn sculptate în memorie, cum ar fi *Quel ramo del lago di Como** sau *La donzelletta vien dalla campagna***. Bazîndu-mă pe instrucţiunile din dicţionarul italian-francez Boch şi traducînd cuvînt cu cuvînt, am obţinut următoarele:

Oggi è il rientro a scuola. I tre mesi di vacanza in campagna sono passati come in un sogno!

După cum se vede, retroversiunea mea din franceză nu dă un text exact la fel ca şi originalul, dar permite recunoaşterea lui. Care-i diferenţa? Primul enunţ e lipsit de predicat, apoi e acel perfect simplu de la începutul celei de-a doua fraze care, fără îndoială, e destinat să dateze acţiunea din text şi accentul pus pe cele trei luni, mai degrabă decît pe cît de repede a trecut vacanţa. În schimb, cititorul se pomeneşte de îndată *in medias res*, aşa cum şi-a propus originalul. Echivalenţa e aproape totală în planul conţinutului, chiar dacă e redusă în ce priveşte stilul.

Să luăm acum o situaţie mai delicată. Iată începutul unei traduceri franceze din *Pinocchio* (Gardair):

Il y avait une fois...
„Un roi!" diront tout de suite mes petits lecteurs.
„Non, mes enfants, vous vous êtes trompés.
Il y avait une fois un morceau de bois."

---

* „Braţul lacului Como, care se întinde spre miazăzi..." (Alessandro Manzoni, *Logodnicii*, trad. Alexandru Balaci, ed. a IV-a, Bucureşti, Ed. Univers, 1985, p. 11) (n.tr.).

** „Vine copila de la cîmp..." (Giacomo Leopardi, *Sîmbăta satului*, în *Cînturi*, ed. cit., p. 229) (n.tr.).

Respectînd mereu traducerea cuvînt cu cuvînt, după dicţionar, obţinem următoarele:

C'era una volta...
– Un re! diranno subito i miei piccoli lettori.
– No, bambini miei, vi siete sbagliati. C'era una volta un pezzo di legno.

Dacă mai ţineţi minte, adevăratul *Pinocchio* începe aşa:

C'era una volta...
– Un re! – diranno subito i miei piccoli lettori.
– No ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno*.

Trebuie să recunoaştem că revenirea la original ne este la îndemînă. Să vedem însă ce se întîmplă cu o altă traducere (Cazelles):

– Il était une fois...
– UN ROI, direz-vous?
– Pas du tout, mes chers petits lecteurs. Il était une fois... UN MORCEAU DE BOIS!

Prima observaţie. *Il était une fois*, traducere corectă, începe însă cu o liniuţă de dialog, de parcă ar vorbi un personaj din poveste. Fără îndoială că vorbeşte cineva, dar e Naratorul, o voce care revine de mai multe ori, dar care nu face parte din *dramatis personae*. Şi asta nu e totul. Problema neplăcută e că micuţii cititori, din traducere, odată ce a fost marcată (ilicit) prima liniuţă de dialog, prin intermediul celei de-a doua intră în scenă de parcă ar face parte dintr-un dialog „real" şi nu e limpede dacă acel *direz-vous* e spus de micuţii cititori spre autor sau dacă autorul e cel care, pe o cale metanarativă, comentează o exclamaţie pe care el le-a atribuit-o cititorilor – aşadar reprezentîndu-i sub formă de Cititori Model sau Cititori Ideali, în

* „A fost odată.../ – Un rege! vor spune micuţii mei cititori./ Nu, băieţeilor, vă înşelaţi. A fost odată o bucată de lemn..." (Carlo Collodi, *Pinocchio. Povestea unei păpuşi de lemn*, trad. Dumitru D. Panaitescu, ed. a II-a, Bucureşti, Ed. Ion Creangă, 1980, p. 5) (n.tr.).

schimb ce-ar spune cititorii adevăraţi habar n-avem şi n-o vom afla niciodată, pentru că vocea autorului a blocat încă de la început orice eventuală presupunere a lor.

Această ficţiune metanarativă a lui Collodi are o importanţă fundamentală deoarece, venind îndată după *c'era una volta* („a fost odată"), confirmă genul textual ca fiind o poveste pentru copii – iar apoi că nu e aşa, că autorul Collodi ar vrea să li se adreseze totodată şi adulţilor, asta rămîne de stabilit, dar dacă e vorba despre o ironie, ea se instaurează tocmai fiindcă textul emite, şi nu ca pe o replică din dialogul nu ştiu cui, un clar semnal textual. Şi să trecem peste semnul exclamării de la sfîrşit (de altfel, mai acceptabil într-un text franţuzesc decît într-unul italian), acolo unde Collodi era mai sobru ; punctul esenţial se află, repet, în faptul că în original Naratorul ia iniţiativa de-a evoca, el însuşi, închipuirea micuţilor şi naivilor săi cititori, pe cînd în versiunea lui Cazelles sînt direct confruntaţi cu un dialog între cei care vorbesc şi cei care ascultă, de parc-ar fi vorba de *dramatis personae*.

Iată aşadar că cele două traduceri se situează pe trepte diferite, într-un clasament al reversibilităţii. Atît prima, cît şi cea de-a doua garantează o reversibilitate aproape totală în planul fabulei propriu-zise (povestindu-ne aceeaşi întîmplare a lui Collodi), dar prima păstrează în mod amplu reversibil atît unele trăsături stilistice, cît şi o strategie a enunţului, pe cînd a doua o face mult mai puţin. Poate că un mic cititor francez al celei de-a doua traduceri va putea să se bucure la fel de mult de povestea respectivă, dar un cititor cu simţ critic ar pierde un anumit rafinament metanarativ al textului original.

Iar asta (şi deschid o paranteză) ne spune că un nivel al Manifestării Liniare, ce poate avea o repercusiune semnificativă asupra conţinutului, e inclusiv acela al grafemelor aparent neglijabile, cum sînt ghilimelele sau liniuţele de dialog. A trebuit să iau fenomenul foarte în serios pe cînd traduceam *Sylvie* de Nerval, pentru că într-o carte de proză, în funcţie de epocă, de ţară sau de editori, replicile încep fie cu o liniuţă de dialog, fie cu ghilimele, pe cînd la francezi e mai complicat. Potrivit tendinţei mai răspîndite în ziua de azi, cînd un personaj începe să vorbească se deschid ghilimele, dar dacă dialogul continuă, replicile următoare ale interlocutorilor sînt introduse cu

liniuţă, iar închiderea ghilimelelor marchează doar încheierea dialogului. Precizările incidentale, care marchează alternările în cadrul conversaţiei (cum ar fi „a exclamat el", „a început să spună" şi altele), sînt despărţite prin virgulă şi nu pretind închiderea ghilimelelor sau a liniuţei de dialog. Conform regulii, se presupune că orice povestire sau roman are o parte strict narativă (unde cineva povesteşte nişte evenimente) şi o parte dialogică, avînd un caracter „dramatic" sau mimetic, în care sînt scoase pe scenă personajele care dialoghează, „în transmisiune directă". Iată, ghilimelele se deschid pentru a înscena acele spaţii mimetice şi se închid atunci cînd replicile dialogate, marcate prin liniuţă, se termină.

În mod normal, cînd traducem un roman franţuzesc în italiană, neglijăm aceste detalii şi dispunem dialogurile în funcţie de criteriile noastre. Dar mi-am dat seama că în textul lui Nerval detaliul respectiv nu poate fi neglijat. Pentru a se înţelege mai bine această tehnică, vedeţi felul în care, pe baza textului din colecţia Pléiade (în sistemul francez actual), apare un dialog din primul capitol (traduc, din comoditate, în italiană):

> Gettava monete d'oro su un tavolo di whist e le perdeva con noncuranza. – „Che importa, dissi, che sia lui o un altro? Occorreva pure che uno ci fosse, e quello mi pare degno d'essere stato scelto. – E tu? – Io? Io inseguo un'immagine, null'altro."

În *Revue de Deux Mondes* (unde *Sylvie* a apărut prima dată în 1853), dialogul începea cu liniuţă, fără ghilimele, dar se încheia cu ghilimele. Soluţia era atît de stupidă încît, în ediţia definitivă, apărută în volumul *Les Filles du Feu* (1854), sînt eliminate ghilimelele finale (lipsind, firesc, şi cele iniţiale):

> Gettava monete d'oro su un tavolo di whist e le perdeva con noncuranza. – Che importa, dissi, che sia lui o un altro? Occorreva pure che uno ci fosse, e quello mi pare degno d'essere stato scelto. – E tu? – Io? Io inseguo un'immagine, null'altro.

Lucrurile sînt oare chiar atît de simple? Nu, cîteodată, fie în *Revue de Deux Mondes*, fie în *Les Filles du Feu*, se include cîte un dialog cu ghilimele, iar alteori se folosesc atît ghilimelele, cît şi

liniuţa de dialog. De parcă asta n-ar fi de-ajuns, Nerval foloseşte din belşug aceleaşi liniuţe şi pentru a include observaţii explicative, pentru a semnala pauze neaşteptate în cadrul naraţiunii, rupturi ale discursului, schimbări de subiect sau un discurs indirect liber. Într-un asemenea mod, cititorul nu e niciodată sigur dacă e reprezentat cineva care vorbeşte sau dacă liniuţa de dialog introduce o pauză în cadrul fluxului de gîndire al naratorului.

Am putea spune că Nerval a fost victima unei neatente *îngrijiri de ediţie*. Dar de un asemenea incident a profitat din plin: de fapt, această confuzie tipografică influenţează ambiguitatea fluenţei narative[1]. Tocmai ambiguitatea în folosirea ghilimelelor nu ne permite adeseori să identificăm schimbarea „vocilor" (şi acesta e unul dintre motivele pentru care povestirea e atît de fascinantă), amestecînd pînă la indistincţie vocea personajelor cu aceea a naratorului, confundînd evenimente pe care naratorul le prezintă ca fiind reale şi evenimente care poate că au apărut doar în imaginaţia sa, cuvinte care ne sînt prezentate ca fiind într-adevăr spuse ori auzite şi cuvinte doar visate sau deformate în amintire.

De aici s-a format convingerea mea de a lăsa în versiunea italiană liniuţele de dialog şi ghilimelele aşa cum apar în *Les Filles du Feu*. Dincolo de asta, unui cititor italian de cultură medie acest joc al liniuţelor i-ar putea aminti de romanele citite în ediţii vechi, conotînd mai bine povestirea ca fiind un text din secolul al XIX-lea. Un avantaj semnificativ dacă, aşa cum vom vedea în capitolul 7, uneori textul tradus trebuie să-l transporte pe cititor în lumea şi cultura în care a fost scris originalul.

Aşadar poate exista reversibilitate inclusiv la nivel grafic, în termeni de punctuaţie şi alte convenţii editoriale, după cum s-a văzut în situaţia lui *Pinocchio*. Reversibilitatea nu e neapărat lexicală sau sintactică, dar se poate referi şi la modalităţi ale enunţului.

1. În plus, *Sylvie* se caracterizează prin faptul că, în aparenţă, naraţiunea e la persoana întîi, e făcută de protagonistul care se referă la evenimente din viaţa lui trecută; dar adeseori e introdusă o instanţă narativă superioară, de parcă vocea acelui Autor care i-a dat cuvîntul personajului său s-ar face auzită, comentînd ceea ce personajul-narator spune. Vezi analiza mea din „O relectură la *Sylvie*" în Eco (1999b) şi primul capitol din Eco (1994).

3.2. O succesiune a reversibilităţii

Acestea fiind spuse, fireşte că reversibilitatea nu reprezintă o măsură binară (ori există, ori nu există), ci constituie materia unor gradaţii infinitezimale. Se merge de la o reversibilitate maximă, ca atunci cînd *John loves Lucy* devine *John o iubeşte pe Lucy*, pînă la o reversibilitate minimă. Dacă revedem *Pinocchio* de Walt Disney, care respectă în mare măsură elementele poveştii lui Collodi (chiar dacă are şi multe licenţe, în care Zîna cu Părul Negru-Albăstrui devine pur şi simplu Zîna Albastră, iar Greierele, dintr-un pedagog cam bodogănitor, se transformă într-un simpatic personaj de vodevil), constatăm că din începutul filmului nu s-ar putea reconstitui începutul povestirii scrise, aşa cum, pe de altă parte, se pierde toată strategia enunţiativă a lui Collodi ca voce narativă[1].

Ca exemplu de reversibilitate minimă amintesc că scriitorul guatemalez Augusto Monterroso a scris cîndva povestirea considerată cea mai scurtă din toată literatura universală:

> Cuando despertò, el dinosaurio todavía estaba allí.
> (Quando si svegliò, il dinosauro era ancora lì.)*

Dacă s-ar pune problema traducerii într-o altă limbă, iar eu tocmai am tradus-o între paranteze, s-ar vedea că, plecîndu-se de la textul italian, am putea reveni la ceva foarte asemănător în textul spaniol. Să ne închipuim acum un regizor care ar vrea să facă din această povestire miniaturală un film, fie şi numai de o oră. Regizorul nu poate arăta, fireşte, un tip care doarme, apoi se trezeşte şi vede un dinozaur: s-ar pierde sensul neliniştitor al lui *todavía* (care e *încă*). În acel moment şi-ar da seama că povestirea sugerează, în fulgerătoarea ei simplitate, două interpretări: (i) tipul e treaz alături de un dinozaur, pentru a nu-l mai vedea adoarme, iar cînd se trezeşte dinozaurul încă e acolo; (ii) tipul e treaz, fără vreun dinozaur prin zonă, adoarme, visează un dinozaur, iar cînd se trezeşte dinozaurul din

1. Povestitorul din film e Greierele Vorbitor, unul dintre personaje, şi de aceea, urmînd utilele distincţii oferite de Genette (1972), o povestire care era heterodiegetică a devenit homodiegetică.

* „Cînd se trezi, dinozaurul încă era acolo" (n.tr.).

vis încă e acolo. Cu toţii vor fi de acord că a doua interpretare e, în mod suprarealist şi kafkian, mai savuroasă decît prima, dar nici prima nu era exlusă din povestire, care ar putea fi o poveste realistă din preistorie.

Regizorul nu are încotro, trebuie să opteze pentru una din interpretări. Pe oricare o alege şi oricum o condensează spectatorul, la sfîrşit, într-o macropropoziţie, fireşte, traducînd-o pe aceasta din urmă, nu s-ar ajunge la un text atît de expresiv ca cel original. Am obţine ceva de genul:

(a) cînd se trezi, dinozaurul pe care încercase să-l ignore adormind încă era acolo;
(b) cînd se trezi, dinozaurul pe care îl visase încă era acolo.

Dar să admitem că regizorul a ales a doua interpretare. În limitele experienţei mele mentale, avînd în vedere că e vorba de un film care trebuie să dureze mai mult de cîteva secunde, există doar patru posibilităţi: (i) începutul vizualizează o experienţă asemănătoare (personajul visează dinozaurul, apoi se trezeşte şi încă îl mai vede), apoi se desfăşoară o poveste cu o serie de evenimente, eventual dramatice sau suprarealiste, care în povestire nu sînt explicitate şi care eventual pot explica motivul acelei experienţe iniţiale sau pot lăsa totul într-o neliniştitoare indeterminare; (ii) e reprezentată o serie de evenimente, eventual cotidiene, ele se complică şi se încheie cu scena visului şi a deşteptării, într-o atmosferă premeditat kafkiană; (iii) sînt povestite aspecte din viaţa personajului, făcînd să apară de la început pînă la sfîrşit, în mod obsedant, experienţa cu visul şi deşteptarea; (iv) se face o opţiune experimentală sau avangardistă şi pur şi simplu se repetă timp de două sau trei ore, la nesfîrşit, aceeaşi scenă (visul şi deşteptarea) şi gata.

Să stăm de vorbă acum cu spectatorii celor patru filme posibile (care nu cunosc minipovestirea) şi să-i întrebăm despre ce e vorba, ce voia să ne spună filmul. Îmi pare probabil că spectatorii filmelor (i) şi (ii) au putut identifica anumite aspecte ale întîmplării, sau morala pe care ele o sugerau, ca fiind mai importante decît experienţa onirică, şi nu ştiu ce-ar răspunde fiindcă habar n-am ce-a relatat filmul *în plus*. Spectatorii variantei (iii) ar sintetiza spunînd că filmul vorbeşte despre o situaţie onirică recurentă, care se referă la un dinozaur, mai întîi visat, iar apoi devenit real. Chiar dacă aceştia s-ar fi apropiat cel mai mult de sensul literal al minipovestirii,

probabil că nu ar fi redat-o verbal cu lapidaritatea uimitoare a originalului. Ce să mai vorbim de spectatorii versiunii (iv) care, dacă ar vrea să redea totul în mod pedant, ar sintetiza astfel:

Cînd se trezi, dinozaurul încă era acolo
Cînd se trezi, dinozaurul încă era acolo
Cînd se trezi, dinozaurul încă era acolo
Cînd se trezi, dinozaurul încă era acolo
Cînd se trezi, dinozaurul încă era acolo

Ar fi vorba, vrînd-nevrînd, de o altă povestire sau de o poezie potrivită pentru o antologie a Grupului 63.

Am avea atunci patru situaţii de reversibilitate minimă, chiar dacă am admite că a treia şi a patra versiune permit, ca să zic aşa, o reversibilitate „mai puţin" minimă în comparaţie cu celelalte două, precedente. Dacă luaţi însă traducerea mea italiană, se vede că e foarte probabil ca, avînd la îndemînă un bun dicţionar, să puteţi reveni fatalmente la originalul spaniol. Aşadar am avea un caz de reversibilitate optimă.

Prin urmare, există o succesiune de gradaţii, în cadrul reversibilităţii, şi am fi înclinaţi să definim ca fiind traducere acea versiune care tinde să ofere o cît mai bună reversibilitate.

E limpede că acest criteriu al reversibilităţii optime e valabil în traducerea textelor cu totul elementare, ca un buletin meteorologic sau o comunicare de natură comercială. Într-o reuniune a miniştrilor de Externe sau între oameni de afaceri din diferite ţări, e de dorit ca reversibilitatea să fie într-adevăr deplină (altfel s-ar putea solda cu un război sau o prăbuşire a bursei de valori). Cînd avem de-a face cu un text complex, cum ar fi un roman sau o poezie, criteriul optimal în acest sector trebuie modificat radical.

Vedeţi, de pildă, începutul din *A Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce:

Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road...*

* „A fost odată pe timpuri şi ce timpuri frumoase o vacă mu-muu care venea pe drum..." (James Joyce, *Portret al artistului în tinereţe*, trad. Frida Papadache, Bucureşti, Ed. Univers, 1987, p. 5) (n.tr.).

Un principiu normal de reversibilitate ar pretinde ca expresiile şi frazele idiomatice să fie traduse nu cuvînt cu cuvînt, ci căutîndu-se echivalentul lor în limba-ţintă. Aşadar, dacă traducătorul englez al lui *Pinocchio* trebuie să transpună *C'era una volta* (*A fost odată*) prin *Once upon a time*, tot astfel şi Cesare Pavese, traducînd romanul lui Joyce prin *Dedalus*[1], trebuia să procedeze în direcţie inversă. Dar traducerea lui Pavese sună astfel:

> Nel tempo dei tempi, ed erano bei tempi davvero, c'era una m*uuu*cca che veniva giù per la strada...

De ce a ales Pavese această versiune e evident: nu putea traduce prin *C'era una volta ed era davvero una bella volta*, formulă prea ciudată în italiană, şi nici prin *C'era una volta, ed erano bei tempi davvero*, pierzînd situaţia din original. Prin soluţia găsită, Pavese a obţinut şi un mic efect de insolitare, fiindcă idiomul englez sună în urechea unui italian în mod deosebit de evocator şi arhaic (printre altele, în termenii reversibilităţii literale, ar permite o întoarcere aproape automată la original). Oricum, iată o dovadă a felului în care principiul reversibilităţii poate fi înţeles într-un mod foarte flexibil.

Propunînd deocamdată un criteriu de evaluare destul de prudent, am spune că este optimă traducerea care permite menţinerea reversibilă a celui mai mare număr de niveluri ale textului tradus, şi nu neapărat doar nivelul strict lexical, care apare în Manifestarea Liniară.

3.3. Importanţa ritmului

Într-adevăr, potrivit lui Leonardo Bruni, care a scris în 1420 *De interpretatione recta*, traducătorul „trebuie să se lase şi pe seama auzului, pentru a nu strica sau răsturna ceea ce (într-un text) e exprimat cu eleganţă şi cu simţul ritmului". Pentru a păstra nivelul ritmic, traducătorul se poate dispensa de respectarea literei textului-sursă.

În cadrul unui seminar al unei şcoli de vară dedicate traducerii, un coleg le-a dat studenţilor versiunea engleză din *Numele trandafirului*

1. Referitor la acest subiect, vezi atenta analiză a lui Parks (1997, trad. it.: 94-110).

(absolut întîmplător, fiindcă era singura carte pentru care avea la dispoziţie atît textul italian, cît şi pe cel englezesc), alegînd descrierea portalului bisericii, şi le-a cerut să facă retroversiunea pasajului din engleză în italiană – fireşte, ameninţîndu-i că va compara diversele variante cu originalul. Cînd mi s-a cerut să dau o sugestie, le-am spus studenţilor că nu trebuie să fie prea deranjaţi de ideea că există un original. Pagina engleză pe care o aveau sub ochi trebuia privită de parcă ar fi fost originalul. Ei aveau de hotărît care este *intenţia* textului.

Din punctul de vedere al semnificaţiei literale, era vorba despre descrierea unor figuri monstruoase, care îi dădeau tînărului Adso o senzaţie de ameţeală. Le-am spus studenţilor că, dacă textul englezesc zicea că apare *a voluptuous woman, gnawed by foul toads, sucked by serpents...*, problema nu era neapărat să găsească cel mai bun echivalent italian pentru *gnawed* şi nici să hotărască faptul că acei şerpi sugeau. Mai degrabă le-am cerut să citească pagina cu voce tare, de parcă ar fi cîntat muzică *rap*, pentru a găsi ritmul pe care traducătorul (care trebuia considerat autorul original) i l-a impus. Pentru a respecta acel ritm, dacă şerpii respectivi nu ar fi supt, ci ar fi muşcat, efectul ar fi rămas la fel de impresionant. Iată aşadar o situaţie în care principiul reversibilităţii se clatină sau cere să fie înţeles într-o accepţiune mai amplă decît atunci cînd vorbim despre reversibilitatea strict lingvistică. Aici mi se părea corect să se încalce orice principiu de corespondenţă lexicală (şi de identificare a evenimentelor şi a obiectelor), pentru a se face reversibil, ca nivel principal, ritmul descriptiv.

Să vedem acum un fragment din *Sylvie*, din capitolul al doilea, unde sînt descrise dansul pe pajişte, lîngă un vechi castel, şi întîlnirea cu o imagine feminină care vor continua, de-a lungul întregii povestiri, să obsedeze mintea şi inima protagonistului. Textul lui Nerval sună astfel:

> J'étais le seul garçon dans cette ronde, où j'avais amené ma compagne toute jeune encore, Sylvie, une petite fille du hameau voisin, si vive et si fraîche, avec ses yeux noirs, son profil régulier et sa peau légèrement hâlée!... Je n'aimais qu'elle, je ne voyais qu'elle, – jusque-là! A peine avais-je remarqué, dans la ronde où nous dansions, une blonde, grande et belle, qu'on appelait Adrienne. Tout d'un

coup, suivant les règles de la danse, Adrienne se trouva placée seule avec moi au milieu du cercle. Nos tailles étaient pareilles. On nous dit de nous embrasser, et la danse et le chœur tournaient plus vivement que jamais. En lui donnant ce baiser, je ne pus m'empêcher de lui presser la main. Les longs anneaux roulés de ses cheveux d'or effleuraient mes joues. De ce moment, un trouble inconnu s'empara de moi*.

Acum să vedem patru dintre variantele italiene mai cunoscute şi mai răspîndite, iar apoi a mea:

Io ero l'unico ragazzo nel girotondo. Vi avevo condotto la mia compagna ancora bambina, Sylvie, una fanciullina del casale accanto, così vivace e così fresca, con i suoi occhi neri, il profilo regolare e la pelle lievemente abbronzata! ... Non amavo che lei, non vedevo che lei, fino a quel momento! Avevo notato appena nel girotondo in cui si danzava una bionda, alta e bella, che chiamavano Adrienne. A un tratto, secondo le regole della danza, Adrienne si trovò sola con me in mezzo al cerchio. Eravamo di eguale statura. Ci dissero di baciarci, mentre il coro e la danza giravano più svelti che mai. Dandole quel bacio non potei fare a meno di stringerle la mano. I lunghi boccoli attorcigliati dei suoi capelli mi sfioravano le gote. Da quell'attimo un turbamento sconosciuto si impadronì di me. (*Calamandrei*)

Ero l'unico ragazzo del girotondo, dove avevo condotto la mia compagna ancora bambina, Silvia, una fanciullina del casale accanto, vivace e fresca, con i suoi occhi neri, il profilo regolare e la pelle

---

* „Eram singurul băiat din hora aceasta la care o adusesem şi pe prietena mea, micuţă încă, Sylvie, o fetiţă din cătunul vecin, atît de vioaie şi de proaspătă, cu ochii ei negri, cu profilul armonios şi pielea uşor bronzată! ... O iubeam numai pe ea, o vedeam numai pe ea – pînă atunci! Şi abia dacă am zărit, în hora în care jucam, o fată blondă, înaltă şi frumoasă, numită Adrienne. Deodată, după legile jocului, Adrienne se pomeni singură cu mine în mijlocul cercului. Eram de aceeaşi înălţime amîndoi. Ni s-a spus să ne sărutăm, şi jocul şi cîntecul se porniră mai repede ca oricînd. Dîndu-i sărutul acela, nu m-am putut împiedica să-i strîng mîna. Lungile bucle inelate ale părului ei auriu îmi atingeau uşor obrajii. Din clipa aceea, o tulburare necunoscută mă stăpîni" (Gérard de Nerval, *Sylvie*, în *Fiicele focului*, trad. Gellu Naum, Bucureşti, Ed. Univers, 1974, p. 123) (n.tr.).

leggermente abbronzata... Non amavo che lei, non vedevo che lei, fino a quel momento! E avevo appena notato nel girotondo in cui danzavamo una bionda alta e bella che chiamavano Adriana. D'un tratto seguendo le regole della danza Adriana si trovò sola con me in mezzo al cerchio. La nostra statura era uguale. Ci dissero che dovevamo baciarci, mentre la danza e il coro giravano più vorticosamente che mai. Baciandola non potei fare a meno di stringerle la mano. Le lunghe anella attorcigliate dei suoi capelli d'oro sfiorarono le mie gote. Da quell'istante un turbamento strano si impossessò di me. (*Debenedetti*)

Io ero l'unico ragazzo in quel girotondo, al quale avevo condotto Silvia, la mia giovanissima compagna, una fanciulletta del vicino villaggio, tanto viva e fresca, coi suoi occhi neri, il profilo regolare e la pelle leggermente abbronzata!... Fino a quel momento non amavo che lei, non vedevo che lei! Avevo appena notato, nel girotondo che ballavamo, una ragazza bionda, alta e bella, che si chiamava Adriana. A un certo punto, seguendo le regole della danza, Adriana venne a trovarsi sola con me nel centro del circolo. Le nostre stature erano uguali. Ci fu ordinato di baciarci, e la danza e il coro giravano sempre più animatamente. Nel porgerle il bacio, non seppi trattenermi dal premerle la mano. Le lunghe anella dei suoi capelli d'oro mi sfioravano le guance. Da quell'istante, un ignoto turbamento s'impadronì di me. (*Macrì*)

Io ero il solo ragazzo in quel ballo al quale avevo condotto la mia compagna ancor giovinetta, Silvia, una bambina del villaggio vicino, così viva e fresca, con quegli occhi neri, il profilo regolare e la pelle leggermente abbronzata!... Non amavo che lei, non vedevo che lei, sino a quel momento! Avevo notato appena, nel giro in cui ballavamo, una bionda, alta e bella, che tutti chiamavano Adriana. A un tratto, seguendo le regole della danza, Adriana si trovò sola con me in mezzo al cerchio. Le nostre stature erano eguali. Ci fu detto di baciarci, e la danza e il coro giravano più vivamente che mai. Dandole quel bacio, non potei fare a meno di stringerle la mano. I lunghi riccioli dei suoi capelli d'oro mi sfioravano le guance. Da questo istante, un turbamento sconosciuto s'impadronì di me. (*Giardini*)

Ero il solo ragazzo in quella ronda, dove avevo condotto la mia compagna ancora giovinetta, Sylvie, una fanciulla della frazione vicina, così viva e fresca, con i suoi occhi neri, il suo profilo

regolare e la sua carnagione leggermente abbronzata! ... Non amavo che lei, non vedevo che lei, – sino a quel punto! Avevo appena scorto, nel giro della danza, una bionda, alta e bella, che chiamavano Adrienne. A un tratto, seguendo le regole del ballo, Adrienne si trovò sola con me, proprio al centro del cerchio. Eravamo di pari statura. Ci dissero di baciarci, e la danza ed il coro volteggiavano ancor più vivaci. Nel darle quel bacio, non potei trattenermi dallo stringerle la mano. I lunghi anelli morbidi dei suoi capelli d'oro mi sfioravan la guancia. Da quell'istante, mi prese un turbamento ignoto. (*Eco*)

Toate traducerile sînt corecte din punct de vedere semantic. S-ar putea spune că toate redau „cu fidelitate" ceea ce se întîmplă pe pajişte şi sugerează bine atmosfera pe care Nerval voia s-o creeze. Cititorii ar putea încerca, ţinînd dicţionarul în mînă, să le retraducă în franceză şi ar obţine ceva destul de asemănător cu textul nervalian – care ar avea, în orice caz, o „stare civilă" foarte uşor de recunoscut[1]. Totuşi, chiar dacă alţi critici au observat deja, mărturisesc că, după ce am citit şi recitit de nenumărate ori acest text, abia cînd l-am tradus mi-am dat seama de un artificiu stilistic, la care Nerval recurge adesea, fără ca vreun cititor să-şi dea seama (decît dacă eventual citeşte textul cu voce tare – aşa cum trebuie să facă traducătorul, dacă vrea să-i descopere tocmai ritmul). În scene de înaltă tensiune onirică, precum aceasta, apar unele versuri, cîteodată alexandrini efectivi, alteori emistihuri, iar alteori endecasilabi. În fragmentul citat apar cel puţin şapte versuri: un endecasilab (*J'étais le seul garçon dans cette ronde*), minunaţi alexandrini (cum ar fi: *une blonde, grande et belle, qu'on appelait Adrienne* şi *Je ne pus m'empêcher de lui presser la main*) şi diverse emistihuri (*Sylvie, une petite fille*; *Nos tailles étaient pareilles*; *Les longs anneaux roulés*). În plus, găsim rime interne (*placée*, *embrasser*, *baiser*, *m'empêcher*, *presser* – totul doar pe spaţiul a trei rînduri).

E lucru cunoscut că adeseori, într-un fragment în proză, rima sau metrul sînt incidente nedorite. Însă nu şi la Nerval unde, repet, aceste aspecte apar numai în anumite scene, în care autorul voia în mod

1. Printre altele, observaţi că toate aceste traduceri păstrează acelaşi număr de rînduri ca şi originalul.

evident (sau nu voia în mod conştient, dar discursul îi aluneca astfel încît să-i redea cît mai adecvat emoţia) ca efectul să fie resimţit aproape subliminal.

În acest stadiu, traducătorul nu mai poate evita datoria de a crea în sufletul propriului cititor acelaşi efect, şi mi se pare că în cele patru traduceri citate acest efect n-a fost urmărit, cu excepţia unor rezultate pe care le-aş numi întîmplătoare, avînd în vedere că apar ca urmare a traducerii cuvînt cu cuvînt (cum ar fi: *non amavo che lei/ non vedevo che lei* sau *una bionda alta e bella* – şi doar în prima traducere *eravamo di eguale statura*). Pentru mine era important, în schimb, să redau efectul respectiv, chiar şi cu preţul trădării mesajului propriu-zis. Mai mult decît atît, dacă din diferite motive lingvistice nu puteam concura cu soluţia nervaliană apărută cu un rînd mai sus, trebuia s-o recuperez cumva, un rînd mai jos.

Propun din nou, aşadar, traducerea mea, subliniind în cursive acele versuri pe care am reuşit să le realizez:

> *Ero il solo ragazzo in quella ronda*, dove avevo condotto *la mia compagna ancora giovinetta*, Sylvie, una fanciulla della frazione vicina, così viva e fresca, con i suoi occhi neri, il suo profilo regolare e la sua carnagione leggermente abbronzata! ... *Non amavo che lei, non vedevo che lei, – sino a quel punto! Avevo appena scorto, nel giro della danza, una bionda, alta e bella*, che chiamavano Adrienne. A un tratto, seguendo le regole del ballo, Adrienne si trovò sola con me, proprio al centro del cerchio. *Eravamo di pari statura.* Ci dissero di baciarci, e la danza ed il coro volteggiavano ancor più vivaci. Nel darle quel bacio, non potei trattenermi dallo stringerle la mano. *I lunghi anelli morbidi dei suoi capelli d'oro mi sfioravan la guancia.* Da quell'istante, mi prese un turbamento ignoto.

Nu totdeauna înlocuirea reuşeşte la perfecţie. La pasajul *Nos tailles étaient pareilles* n-am reuşit să găsesc un septenar la fel de armonios şi m-am împotmolit într-un endecasilab care, dacă ar fi izolat, ar suna mai degrabă marţial (*Eravamo di pari statura*). Dar şi în acest caz, în fluxul vorbirii, mi se pare că scandarea subliniază simetria dintre cei doi, care stau faţă în faţă.

Observaţi că, pentru a obţine un vers mulţumitor, a trebuit să-mi permit o licenţă lexicografică, şi anume să folosesc un franţuzism.

Mă refer la *Ero il solo ragazzo in quella ronda*. *Ronde* e un cuvînt foarte frumos şi „melodios", Nerval îl alternează cu *danse* şi cu *cercle*, şi deja astfel, avînd în vedere că întregul paragraf se bazează pe o reluată mişcare circulară, *ronde* e repetat de două ori, iar *danse* de trei ori. Acum e drept că *ronda* în italiană nu înseamnă dans (*danza*), chiar dacă e folosit în acest sens de către D'Annunzio. Dar pusesem deja o dată *ballo* şi de trei ori *danza*. Dacă n-aş fi avut altceva, pentru a construi un endecasilab, ar fi trebuit să mă resemnez şi să folosesc din nou *danza*, dar ar fi fost dizgraţios să scriu *Ero il solo ragazzo in quella danza*, fiindcă cei doi „z" din *ragazzo* ar fi construit o aliteraţie neplăcută cu *danza*. Prin urmare, m-am văzut obligat (spre marea mea plăcere) să folosesc *ronda* (cum se întîmplă într-o traducere a lui Mary Molino Bonfantini) şi aveam un motiv excelent pentru a-mi face uitat franţuzismul.

În alte situaţii, ca de obicei, recuperăm. Cînd citim:

> *J'étais le seul garçon dans cette ronde*, où j'avais amené ma compagne toute jeune encore, *Sylvie, une petite fille*,

iată că Sylvie îşi face intrarea în scenă, pe valul unui septenar, ca o balerină în tutu. În italiană n-am reuşit să-i dăruiesc acest debut glorios, chiar dacă am salvat endecasilabul iniţial, şi m-am mulţumit să-l anticipez prin *la mia compagna ancora giovinetta*... Uneori am pierdut alexandrinii şi am introdus, la schimb, nişte endecasilabi (*non vedevo che lei, sino a quel punto*). N-am reuşit să redau alexandrinul *Je ne pus m'empêcher / de lui presser la main*, dar imediat după aceea, în loc de *Les longs anneaux roulés* plasez trei emistihuri, adică un alexandrin şi jumătate. La urma urmelor, în pasajul citat şi în alineatele care urmează, din şaisprezece versuri ale lui Nerval, tot şaisprezece am salvat şi eu, chiar dacă nu totdeauna în poziţia lor iniţială, şi am impresia că mi-am făcut măcar datoria – chiar dacă ele nu se observă la prima vedere, aşa cum nu pot fi percepute imediat în textul francez.

N-am fost, firește, singurul traducător care a încercat să redea versurile ascunse din *Sylvie* şi mi se pare interesant să prelungesc experimentul pe alte pasaje, luînd în considerare trei traduceri

englezeşti[1]. În exemplele de mai jos barele de distanţă sînt puse fireşte de mine, pentru a scoate în evidenţă, acolo unde e necesar, cezurile metrice.

În capitolul trei, evocarea lui Adrienne (pe jumătate adormită) sună astfel:

> *Fantôme rose et blond/ glissant sur l'herbe verte*, à demi baignée de blanches vapeurs*.

Am reuşit s-o redau astfel:

> *fantasma rosa e biondo/ lambente l'erba verde,/ appena bagnata di bianchi vapori*

şi, precum se vede, după cele două septenare am inclus un dublu senar. Dintre traducătorii englezi, Halévy pierde aproape complet ritmul:

> A rosy and blond phantom *gliding over the green grass* that lay buried in white vapor.

Aldington pierde versul de început, dar recuperează pe urmă:

> A rose and gold phantom *gliding over the green grass,/ half bathed in white mists*.

Sieburth, la fel ca mine, adaugă un vers, pentru a recupera pierderile precedente şi succesive:

> *A phantom fair and rosy/ gliding over the green brass/ half bathed in white mist.*

Puţin mai departe citim:

---

1. Ludovic Halévy (1887), Richard Aldington (1932) şi Richard Sieburth (1995). Am lăsat deoparte versiunea lui Geoffrey Wagner (*Sylvie*, New York, Grove Press) şi îl consider, oricum, pe Sieburth cel mai bun dintre cei patru.

* „Fantomă roză şi blondă alunecînd pe iarba verde scăldată de aburii albi" (Gérard de Nerval, *Sylvie*, ed. cit., p. 125) (n.tr.).

Aimer une religieuse/ sous la forme d'une actrice ! .../ et si c'était la même ? – Il y a de quoi devenir fou ! c'est un entraînement fatal où l'inconnu vous attire *comme le feu follet* – fuyant *sur les joncs d'une eau morte* [sau : *comme le feu follet/ – fuyant sur les joncs* d'une eau morte].*

Avem aici un alexandrin propriu-zis şi trei emistihuri. Halévy mi se pare că a obţinut întîmplător cîteva ritmuri, numai pentru că o traducere cuvînt cu cuvînt le făcea să apară aproape spontan:

To love a nun *in the form of an actress* ! – and suppose *it was one and the same* ! It was enough to drive one mad ! *It is a fatal attraction* when the Unknown leads you on, *like the will-o'-the-wisp* that hovers over the rushes of a standing pool.

Aldington nu se forţează deloc, iar unicul lui emistih se datorează faptului că, aşa cum li se întîmplă celorlalţi traducători, nu există altă posibilitate de a transpune în engleză *feu follet*:

To love a nun in the shape of an actress... and suppose it was the same woman ? It is maddening ! It is a fatal fascination where the unknown attracts you *like will-o'-the-wisp* moving over the reeds of still water.

Sieburth adună exact doi alexandrini şi două emistihuri:

To be in love with a nun/ in the guise of an actress ! ... and what if they were one and the same ! *It is enough to drive one mad* – the fatal lure of the unknown *drawing one ever onward/ like a will o' the wisp/ flitting over the rushes* of a stagnant pool.

Eu am pierdut alexandrinul de la început, dar, ca să recuperez şi alte pierderi, am introdus alţi trei:

Amare una religiosa sotto le spoglie d'una attrice ! ... *e se fosse la stessa ? / C'è da perderne il senno ! / è un vortice fatale/ a cui vi trae l'ignoto, / fuoco fatuo che fugge/ su giunchi d'acqua morta...*

---

* „Să iubeşti o călugăriţă sub chipul unei actriţe ! ... Şi dacă era aceeaşi ? ... Să înnebuneşti, nu alta ! E o atracţie fatală care te ispiteşte ca flăcăruile ce joacă noaptea pe stufărişul unei ape stătătoare..." (*ibidem*) (n.tr.).

Poate am îmbogăţit prea mult, dar mă vrăjea tonul „melodios" al acelei fraze. Plecam de la principiul că, dacă ritmurile tainice ieşeau oricum la suprafaţă din ţesutul textual, mai degrabă decît pe seama unor calcule privind cîştigurile şi pierderile, trebuia să mă las pe seama specificului limbii, să urmez curgerea naturală a discursului şi să transpun toate procedeele care îmi veneau în mod spontan. Dar Sieburth şi-a luat revanşa în capitolul 14, unde găsim aceste minunate rînduri de început:

> *Telles sont les chimères/ qui charment et égarent/ au matin de la vie. / J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre*, mais bien des cœurs me comprendront. Les illusions *tombent l'une après l'autre,/ comme les écorces d'un fruit*, et le fruit, c'est l'expérience. *Sa saveur est amère*: elle a pourtant quelque chose d'âcre qui fortifie*.

După cum se vede, avem doi alexandrini, două emistihuri, un endecasilab. Încă o dată, mi se pare că cele două versuri care mai supravieţuiesc în versiunea lui Halévy se datorează rezultatului automat al unei traduceri cuvînt cu cuvînt:

> Such are the charms that *fascinated and beguile us/ in the morning of life / I have tried to depict them* without much order, but many hearts will understand me. *Illusions fall, like leaves*, one after another, and the kernel that is left when they are stripped off is experience. The taste is bitter, but it has an acid flavor that act as a tonic.

Ceva mai bine se descurcă Aldington (trei alexandrini şi un emistih):

> *Such are the delusions* which charm and lead us astray *in the morning of life./ I have tried to set them down* in no particular order, *but there are many hearts/ which will understand me*. Illusions fall one by one, *like the husks of a fruit,/ and the fruit is experience*. Its taste is bitter, yet there is something sharp *about it which is tonic*.

---

* „Aşa sînt himerele care farmecă şi tulbură în zorile vieţii. Am încercat să le fixez fără prea multă ordine, dar multe inimi mă vor înţelege. Iluziile cad, una după alta, cum cad cojile unui fruct, iar fructul este experienţa. Gustul îi e amar; ea are, totuşi, ceva acru care întăreşte" (*ibidem*, p. 152) (n.tr.).

Eu am încercat să mă comport onorabil:

Tali son le chimere/ che ammaliano e sconvolgono/ all'alba della vita. Ho cercato di fissarle senza badare all'ordine, ma molti cuori mi comprenderanno. Le illusioni cadono l'una dopo l'altra, *come scorze d'un frutto,/ e il frutto è l'esperienza./ Il suo sapore è amaro*; e tuttavia esso ha qualcosa di aspro che tonifica.

Dar Sieburth a fost mai bun, reuşind aproape totdeauna să aşeze versurile exact acolo unde le pusese Nerval:

Such are the chimeras/ that beguile and misguide us/ in the morning of life./ I have tried to set them down without much order, but many hearts will understand me. *Illusions fall away* one after another *like the husks of a fruit,/ and that fruit is experience./ It is bitter to the taste, but there is fortitude* to be found in gall...

În alineatul următor citim:

Que me font maintenant/ tes ombrages et tes lacs,/ et même ton désert ? *

Eu mai întîi am tradus aşa: *Che mi dicono ormai le tue fronde ombrose e i tuoi laghi e il tuo stesso deserto*, pentru a recupera dubla semnificaţie a lui *ombrages* (sînt frunze şi fac umbră). Apoi, pentru a respecta alexandrinul, am renunţat la umbră şi am ales să spun:

Che mi dicono ormai/ le tue fronde e i tuoi laghi,/ e il tuo stesso deserto ?

Am pierdut codrii, sperînd că vor rămîne evocaţi şi bănuiţi de frunze, dar am respectat metrica.

În anumite situaţii, sîntem confruntaţi cu obişnuita dilemă: vrînd să salvăm ceva, pierdem altceva. Vedeţi sfîrşitul capitolului doi, unde se spune că, la cîntecul lui Adrienne de pe pajişte,

---

* „Ce importanţă mai au acum pentru mine codrii şi lacurile tale, şi chiar pustiul tău?" (*ibidem*) (n.tr.).

la mélodie se terminait à chaque stance *par ces trilles chevrotants/ que font valoir si bien* les voix jeunes, quand elles imitent par un frisson modulé la voix tremblante des aïeules*.

E un vers evident, consolidat ulterior de o rimă (trilurile sînt *chevrotants*, iar vocea bunicilor e *tremblante*), şi avem un joc de aliteraţii care sugerează vocea bătrînelor. Mulţi traducători italieni pierd versul şi rima, iar pentru aliteraţie folosesc de obicei *tremuli* pentru *chevrotants* şi *tremolante* pentru *tremblante* (căzînd într-o repetiţie care îmi displace). Eu am mizat totul pe aliteraţie, construind nu mai puţin de patru septenare:

La melodia *terminava a ogni stanza/ con quei tremuli trilli/ a cui san dar rilievo/ le voci adolescenti*, quando imitano con un fremito modulato la voce trepida delle loro antenate.

În concluzie, în numeroase rînduri de-a lungul traducerii acestor pasaje am renunţat la o reversibilitate lexicală şi sintactică, deoarce consideram că nivelul cu adevărat important era cel metric şi pe acela am insistat. Aşadar nu m-am străduit prea mult în direcţia unei reversibilităţi literale, ci mai degrabă să provoc *acelaşi efect* pe care, în opinia mea, textul voia să-l provoace asupra cititorului[1].

Si licet, aş vrea să citez o pagină de Terracini (1951), privind traducerea lui Foscolo din *O călătorie sentimentală* a lui Sterne.

---

* „Melodia se încheia, după fiecare strofă, cu trilurile tremurătoare pe care vocile tinere le pun atît de bine în valoare cînd imită, cu un freamăt modulat, vocea şovăitoare a bunicilor" (*ibidem*, p. 124) (n.tr.).

1. Taylor (1993) se opreşte la cîteva pasaje ale traducerii englezeşti din *Numele trandafirului* şi analizează în special situaţiile de aliteraţie şi asonanţă sau soluţiile de inversiune sintactică. Recunoaşte că o expresie cum este *sconvolti i volti* nu permite o echivalenţă fericită în engleză, în schimb subliniază, ca pe nişte succese, cazuri precum *folgorato l'uno da una dilettosa costernazione, trafitto l'altro da un costernato diletto*, care devine *this one thunderstruck by a pleasurable consternation, that one pierced by a consternated pleasure*.

Reluînd o observaţie a lui Fubini, se examinează un pasaj din originalul care spune:

> Hail, ye small sweet courtesies of life, for smooth do ye make the road of it*.

Foscolo traduce:

> Siate pur benedette, o lievissime cortesie! Voi spianate il sentiero della vita.

Este evident, după cum observă atît Fubini, cît şi Terracini, că avem aici o clară îndepărtare de la litera textului, iar sensibilitatea lui Foscolo o înlocuieşte pe aceea a lui Sterne. Şi totuşi, la Foscolo se manifestă „o superioară fidelitate faţă de text, substanţială şi formală în acelaşi timp", şi aceasta „se exprimă într-un ritm liber, dar precis reluat, într-o asemenea proporţie de enunţuri intercalate, încît unda expresiei se concentrează şi se destinde, aşa cum originalul o doreşte şi o sugerează" (Terracini, 1951, ed. 1983: 82-83).

3.4. Redarea aceluiaşi efect

În această fază nu numai că putem renunţa la concepte ambigue, cum sînt similaritatea de semnificaţie, echivalenţa şi alte argumente vehiculate, ci şi la ideea unei reversibilităţi pur lingvistice. Mulţi autori, deja, în loc de echivalenţa semnificaţiei, vorbesc de *echivalenţă funcţională*, sau de *skopos theory*: o traducere (mai ales în situaţia textelor cu finalitate estetică) *trebuie să producă acelaşi efect pe care-l viza originalul*. Într-un asemenea caz, se vorbeşte despre *egalitatea valorii de schimb*, care devine *o entitate negociabilă* (Kenny, 1998: 78). Cazuri extreme în această direcţie ar fi traducerea

* „Salutare vouă mărunte, încîntătoare fapte de bunăvoinţă ale vieţii, căci netedă îi mai faceţi calea!" (Laurence Sterne, *O călătorie sentimentală. Jurnalul pentru Eliza*, trad. Mihai Miroiu, Bucureşti, Ed. Univers, 1986, p. 66) (n.tr.).

lui Homer în proză, prin raţionamentul conform căruia epica reprezenta, pe vremea lui Homer, ceea ce este proza narativă în zilele noastre[1].

Fireşte că aceasta obligă traducătorul să elaboreze o ipoteză interpretativă, legată de ceea ce trebuie să reprezinte efectul prevăzut al originalului, şi accept cu plăcere observaţia lui Dusi (2000 : 41), care sugerează că respectivul concept de efect, care trebuie reprodus, ar avea legătură cu ideea mea de *intentio operis* (Eco, 1979 şi 1990).

Stimulat de observaţiile lui Terracini, am revăzut începutul textului lui Sterne şi traducerea lui Foscolo. Iată-le comparativ pe amîndouă.

> They order, said I, this matter better in France. – You have been in France? said my gentleman, turning quick upon me, with the most civil triumph in the world. – Strange! quoth I, debating the matter with myself. That one and twenty miles sailing, for 'tis absolutely no further from Dover to Calais, should give a man these rights: – I'll look into them: so, giving up the argument, – I went straight to my lodgings, put up half a dozen shirts and a black pair of silk breeches, – „the coat I have on", said I, looking at the sleeve, „will do"; – took a place in the Dover stage; and the packet sailing at nine the next morning, – by three I had got sat down to my dinner upon a fricaseed chicken, so incontestably in France, that had I died that night of an indigestion, the whole world could not have suspended the effects of the droits d'aubaine; – my shirts, and black pair of silk breeches, – portmanteau and all, must have gone to the King of France; – even the little picture which I have so long worn, and so often have told thee, Eliza, I would carry with me into my grave, would have been torn from my neck! *

1. Literatura pe această temă e amplă. Vezi, de pildă, Nida (1964) şi Bassnett (1980). Despre echivalenţa funcţională, *cf.* Mason (1998) şi Vermeer (1998); despre *skopos theory*, Schäffner (1998). Despre aceste diferenţe, vezi Dusi (2000 : 36 şi urm.). *Cf.* şi Kenny (1998), unde sînt enumerate diverse tipuri de echivalenţă: referenţială sau denotativă, conotativă, textual-normativă (de la Koller, 1989, despre identitatea de efect), pragmatică, dinamică, formală, textuală, funcţională. Vezi şi Dusi (1998), pentru tactici locale de echivalenţă.

* „– În Franţa rînduiesc mai bine treburile astea, am zis./ – Aţi fost în Franţa? mă întrebă domnul întorcîndu-se spre mine cu cea mai cuviincioasă

A questo in Francia si provvede meglio – diss'io.
– Ma, e vi fu ella? – mi disse quel gentiluomo; e mi si volse incontro prontissimo, e trionfò urbanissimamente di me.
– Poffare! – diss'io, ventilando fra me la questione – adunque ventun miglio di navigazione (da Douvre a Calais non si corre né più né meno) conferiranno sì fatti diritti? Vo' esaminarli. – E, lasciando andare il discorso, m'avvio diritto a casa: mi piglio mezza dozzina di camicie, e un paio di brache di seta nera.
– L'abito che ho indossato – diss'io, dando un'occhiata alla manica – mi farà.
Mi collocai nella vettura di Douvre: il navicello veleggiò alle nove del dì seguente: e per le tre mi trovai addosso a un pollo fricassé a desinare – in Francia – e sì indubitabilmente che, se mai quella notte mi fossi morto d'indigestione, tutto il genere umano non avrebbe impetrato che le mie camicie, le mie brache di seta nera, la mia valigia e ogni cosa non andassero pel droit d'aubaine in eredità al re di Francia – anche la miniatura ch'io porto meco da tanto tempo e che io tante volte, o Elisa, ti dissi ch'io porterei meco nella mia fossa, mi verrebbe strappata dal collo.

E inutil să căutăm infidelităţi ale cuvintelor. Îl cunoaştem pe Sterne şi stilul său. Ne surprinde felul în care Foscolo (pe care-l ştim

---

expresie de biruinţă. Ciudat, mi-am zis, judecînd lucrurile în sinea mea, ca o călătorie de douăzeci şi una de mile cu vaporul, căci depărtarea de la Dover la Calais nu-i cu nimic mai mare, să-i dea cuiva asemenea drepturi. Am să cercetez: aşa încît, renunţînd la sfadă, m-am dus de-a dreptul la odăile mele, am luat o jumătate de duzină de cămăşi şi o pereche de nădragi negri de mătase – jiletca de pe mine, mi-am zis uitîndu-mă la mînecă, merge – şi am tocmit un loc pentru poştalionul de Dover; bocceaua cu lucruri urma să fie trimisă cu vaporul a doua zi dimineaţa la nouă; pe la ceasurile trei mă aşezasem la masa de prînz cu tocană de pui, atît de neîndoielnic în Franţa, că de-aş fi murit de aplecat în noaptea cu pricina, nici o putere din lume nu ar fi putut pune stavilă urmărilor legii *Droits d'aubaine*; rufăria, nădragii de mătase, cufărul şi tot ce-mi aparţinea trebuiau să treacă în stăpînirea rigăi Franţei, pînă şi micul portret ce-l port de atîta vreme şi pe care, cum ţi-am spus de-atîtea ori, Eliza, îl voi purta pînă la mormînt, pînă şi portretul mi-ar fi fost smuls de la gît" (Laurence Sterne, *op. cit.*, p. 18) (n.tr.).

că e un inspirat neoclasic şi „nobil", deşi folosind o limbă familiară cititorului italian din secolul al XIX-lea – şi sie însuşi, de altminteri) a reuşit să redea tonul colocvial, ironic şi dezinvolt al originalului. Păstrînd, în orice caz, fidelitatea stilistică, atunci cînd Sterne folosea expresii franţuzeşti pe care, avertizează Foscolo într-o notă, el însuşi le păstrează în semn de omagiu pentru plurilingvismul modelului său.

Iată un frumos exemplu de respectare, chiar dacă nu la nivelul cuvîntului, a intenţiilor textului.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

4.
Semnificaţie, interpretare, negociere

Traducînd *Sylvie* de Nerval, a trebuit să transmit faptul că, aşa cum zice povestirea, atît casele din satul unde trăieşte protagonista, Loisy, cît şi casa mătuşii, pe care Sylvie şi naratorul o vizitează la Othys, sînt nişte *chaumières*. *Chaumière* e un frumos cuvînt care lipseşte din limba italiană. Traducătorii italieni au optat, în mod diferit, pentru *capanna*, *casupola*, *casetta*, sau *piccola baita*, iar Richard Sieburth traduce prin *cottage*.

Însă termenul franţuzesc exprimă cel puţin cinci sensuri: o *chaumière* este (i) o casă ţărănească, (ii) mică, (iii) de obicei din piatră, (iv) cu acoperiş din paie, (v) modestă. Care dintre aceste accepţiuni e importantă pentru traducătorul italian? Nu se poate folosi un singur cuvînt, mai ales dacă trebuie adăugat, aşa cum se întîmplă în capitolul şase, că *la petite chaumière* a mătuşii era *en pierres de grès inégales*. Nu e o cocioabă, care în italiană ar trebui să fie toată din lemn sau paie, nu e o căsuţă fiindcă are acoperişul din paie (pe cînd o căsuţă italiană are acoperişul din ţigle şi nu e neapărat o locuinţă sărăcăcioasă), dar nu e nici cabană, care e o construcţie nefinisată de la munte, un loc de refugiu provizoriu. Dar în multe sate franţuzeşti ale vremii, căsuţele ţăranilor erau făcute astfel, fără a fi neapărat nişte vile mici sau nişte colibe modeste.

Aşadar trebuie să renunţăm la cîteva sensuri (fiindcă explicîndu-le pe toate, riscăm să dăm o definiţie de dicţionar, pierzînd ritmul) şi să le salvăm doar pe cele relevante în context. Pentru casele din Loisy, mi s-a părut mai potrivit să renunţ la acoperişul din paie, pentru a scoate în evidenţă că era vorba de „colibe de piatră" (*casupole in pietra*). Am pierdut ceva, dar deja a trebuit să folosesc trei cuvinte în loc de unul singur. În orice caz, spunînd – aşa cum de

altfel face Nerval – că acele colibe sînt împodobite cu plante agăţătoare şi trandafiri, apare limpede că nu e vorba de nişte cocioabe mizerabile.

Iată, în orice caz, textul original şi traducerea mea:

> Voici le village au bout de la sente qui côtoie la forêt: vingt chaumières dont la vigne et les roses grimpantes festonnent les murs*.
>
> Ecco il villaggio, al termine del sentiero che fiancheggia la foresta: venti casupole in pietra ai cui muri la vite e la rosa rampicante fanno da festone.

Pentru casa mătuşii, textul zice că e din *grès*, care în italiană se traduce prin *arenaria* (din gresie), însă termenul îmi aduce în minte nişte pietre pătrate, regulate (mă gîndesc mereu la frumoasa casă din gresie în care trăieşte de obicei Nero Wolfe şi pe care toţi cititorii lui Rex Stout o cunosc). Se putea spune, cum face textul, că acea casă e din gresie cu pietre inegale, dar precizarea, în italiană, aruncă în subtext faptul că acoperişul era din paie. Pentru a-i transmite cititorului italian contemporan imaginea vizuală a casei, a trebuit să renunţ la detaliul că era din gresie (la urma urmei, irelevant), am zis că era vorba despre o căsuţă de piatră, precizînd însă că acoperişul era acoperit cu paie, şi cred că am lăsat să se închipuie că acele ziduri de piatră reprezentau un *opus incertum*. Încă o dată, precizarea ulterioară (zidurile sînt acoperite cu o împletitură de hamei şi viţă sălbatică) ar trebui să dea de înţeles că nu era vorba de o şandrama. Sieburth a făcut în schimb o altă opţiune: nu a amintit acoperişul din paie, ci pietrele neregulate. Sigur că traducerea lui e mai precisă, dar mie mi se părea că acoperişul din paie, precum şi împletitura de hamei redau mai bine ideea acelei locuinţe rustice, dar simpatice:

> *Nerval* – La tante de Sylvie habitait une petite chaumière bâtie en pierres de grès inégales que revêtaient des treillages de houblon et de vigne vierge**.

---

* „Iată satul, la capătul potecii care merge de-a lungul pădurii: douăzeci de căsuţe acoperite cu paie, cărora viţa de vie şi trandafirii agăţători le împodobesc pereţii" (Gérard de Nerval, *Sylvie*, *ed. cit.*, p. 130) (n.tr.).

** „Mătuşa Sylviei locuia într-o căsuţă acoperită cu paie, clădită din bolovani de gresie inegali îmbrăcaţi în reţele de hamei şi de viţă sălbatică" (*ibidem*, p. 132) (n.tr.).

Eco – La zia di Sylvie abitava in una casetta di pietra dai tetti di stoppia, ingraticciata di luppolo e di vite selvatica.

Sieburth – Sylvie's aunt lived in a small cottage built of uneven granite fieldstones and covered with trellises of hop and honey suckle.

În aceste două situaţii n-am ţinut seama de tot ce apare într-un dicţionar francez în dreptul cuvîntului *chaumière*. Am *negociat* acele accepţiuni care mi se păreau importante în funcţie de context – şi în funcţie de scopurile pe care textul le urmărea (să-mi spună că acele case erau mici construcţii săteşti, modeste, dar nu sărăcăcioase, bine îngrijite şi vesele etc.).

4.1. Semnificaţie şi interpretanţi

S-a spus că, neputîndu-se pune semnul egalităţii între semnificaţie şi sinonimie, nu ne rămînea decît s-o înţelegem ca tot ceea ce o definiţie din dicţionar sau din enciclopedie consemna în dreptul termenului propriu-zis. În fond, criteriul pare valabil, chiar şi cu scopul de-a se evita fenomene incomensurabile între două limbi, avînd în vedere că un bun dicţionar al limbii franceze ar trebui să-mi explice în ce contexte cuvîntul *bois* înseamnă lemn de construcţie şi în ce alte situaţii denumeşte lemnul prelucrat sau pădurea.

Acest criteriu e legat de o semiotică inspirată de Charles Sanders Peirce (cel pe care Altavista îl credea implicat într-o poveste cu maşinile de sablat).

Interpretantul unui *representamen* (care este orice formă exprimată de semn, nu neapărat un termen lingvistic, dar fireşte că şi un termen lingvistic, o frază sau un întreg text) e pentru Peirce o altă reprezentare referitoare la acelaşi „obiect". Cu alte cuvinte, pentru a stabili semnificaţia unui semn, e nevoie să-l înlocuim cu un alt semn sau ansamblu de semne, care la rîndul său poate fi interpretat de un alt semn sau ansamblu de semne, şi aşa mai departe *ad infinitum* (CP 2.300). Pentru Peirce, un semn este „orice lucru care determină altceva (interpretantul său) să se refere la un obiect, la care el însuşi se referă... în acelaşi mod, interpretantul devenind la rîndul său un semn, şi aşa mai departe la infinit".

Să trecem peste faptul că Peirce adaugă: „Dar o serie infinită de reprezentări, fiecare reprezentînd-o pe cea care o precedă, poate fi concepută ca avînd un obiect absolut ca limită proprie" şi mai departe defineşte acest obiect absolut nu ca pe un obiect, ci ca pe un obicei comportamental şi îl vede ca pe un interpretant final (CP 4.536; 5.473, 492). Fireşte că interpretantul final al unei traduceri din *Sylvie* de Nerval poate fi o dispoziţie diferită a noastră de-a vedea iubirea nefericită, timpul, memoria (cum de altfel i s-a întîmplat lui Proust)[1] şi bineînţeles că am dori ca această dispoziţie produsă de traducere să fie la fel ca şi cea produsă de originalul franţuzesc. Dar cred că, pentru a obţine ceea ce Peirce înţelegea prin interpretant final (care din punctul nostru de vedere e, fireşte, sensul de profunzime şi efectul conclusiv al unui text), trebuie să rezolvăm problemele traducerii la nivelurile interpretării intermediare.

La nivel lexical, interpretantul ar putea fi chiar şi un sinonim (în acele rare situaţii în care le putem găsi, cum se întîmplă, inclusiv în excepţiile deja văzute, cu *husband*, *mari*, *marito*), un semn într-un alt sistem semiotic (pot interpreta cuvîntul *bois* arătînd o pădure desenată), degetul îndreptat spre un singur obiect, care e indicat ca reprezentant al clasei de obiecte căreia îi aparţine (pentru a interpreta cuvîntul *lemn* arăt o bucată de lemn), o definiţie, o descriere. Pentru Peirce, interpretantul poate fi chiar şi un discurs complex, care nu doar traduce, ci şi dezvoltă printr-o inferenţă toate posibilităţile logice pe care semnul le implică, un silogism dedus dintr-o premisă obişnuită, în asemenea măsură încît, în lumina unei teorii a interpretanţilor, se poate înţelege, prin Peirce, Pragmatica Maximă: „Să luăm în considerare ce fel de efecte, care ar putea avea în mod admisibil consecinţe practice, concepem noi ca obiectele să aibă în concepţia noastră. Atunci, concepţia noastră asupra acelor efecte reprezintă totalitatea concepţiei noastre asupra obiectului" (CP 5.402). Dezvoltînd la maximum toate cunoştinţele noastre despre pădure, putem înţelege mai bine care e deosebirea, dacă trecem printr-o pădurice sau printr-un codru.

Revenind la *chaumière*, să spunem că seria interpretanţilor săi e dată în primul rînd de proprietăţile pe care le-am înşirat mai întîi, apoi de imaginile acestui tip de locuinţă, de toate inferenţele care se

1. *Cf.* Proust (1954).

pot realiza din interpretanţii precedenţi (printre care faptul că „dacă e *chaumière*, atunci nu-i zgîrie-nori"), pentru a încheia cu toate conotaţiile rurale pe care termenul le evocă şi cu înseşi citatele privind apariţiile termenului în textul lui Nerval (o *chaumière* e acel tip de căsuţă în care locuiau Sylvie şi mătuşa ei) etc.

Dar interpretantul poate fi un răspuns comportamental şi emotiv. Peirce ar fi vorbit despre *energetic interpretant*, în sensul că, fireşte, un hohot de rîs poate fi înţeles ca interpretarea unei glume amuzante (cine nu cunoaşte limba în care a fost spusă gluma poate, prin intermediul hohotului de rîs pe care-l produce, să deducă măcar faptul că e vorba de o afirmaţie ridicolă). Totuşi, chiar noţiunea atît de amplă de interpretant ne spune că, dacă desigur o traducere este o interpretare, nu totdeauna o interpretare este o traducere. Într-adevăr, hohotul de rîs care urmează glumei îmi spune că era vorba despre o glumă, dar nu-mi explicitează conţinutul ei (*cf.* Short, 2000 : 78).

Aşadar nu e suficient, pentru a traduce, să producem un interpretant al termenului, al enunţului sau al textului original. Peirce zice că interpretantul e acela care mă ajută să cunosc ceva în plus şi fireşte că dacă interpretez *şoarece* ca „mamifer rozător", aflu caracteristici ale şoarecelui pe care poate că mai înainte nu le ştiam. Dar dacă traducătorul italian al *Ciumei* ar fi spus că doctorul Rieux a văzut pe treptele casei cadavrul unui mamifer rozător, n-ar fi făcut (dacă mi se permite să adaug : în lumina bunului-simţ) un serviciu textului originar. Ba chiar, uneori, interpretantul îmi poate spune ceva în plus care, faţă de textul-sursă, înseamnă ceva în minus. E tipic exemplul cu hohotul de rîs care urmează glumei. Dacă nu traduc gluma care a stîrnit rîsul şi spun doar că a stîrnit rîsul, încă n-am clarificat dacă cel care a zis gluma e un petrecăreţ banal sau un elev genial al lui Oscar Wilde.

4.2. Tipuri cognitive şi conţinuturi nucleare

Dacă voi recurge în numeroase rînduri la ideea de negociere pentru a explica procesele de traducere, e pentru că sub semnul acestui concept aş plasa şi noţiunea, pînă acum destul de puţin menţionată, de semnificat. Se negociază semnificatul pe care traducerea trebuie să-l exprime, pentru că se negociază mereu, în viaţa cotidiană,

semnificatul pe care trebuie să-l atribuim expresiilor pe care le folosim. Cel puţin astfel am propus în volumul meu *Kant şi ornitorincul* (Eco, 1997) şi îmi cer scuze dacă trebuie să reiau distincţiile, pe care le stabileam acolo, între Tip Cognitiv, Conţinut Nuclear şi Conţinut Molar.

În pofida oricărei teorii, lumea de obicei cade de acord în recunoaşterea anumitor obiecte, în admiterea intersubiectivă că pe stradă trece o pisică, şi nu un cîine, că o clădire cu două etaje e o casă, iar una cu o sută de etaje e un zgîrie-nori şi aşa mai departe. Dacă aşa se întîmplă în realitate, atunci trebuie să afirmăm că posedăm (de undeva, fie din creier, din minte, din suflet sau din altă parte) un fel de schemă mentală în baza căreia sîntem în stare să recunoaştem o anumită ocurenţă a unui anumit obiect. Trimit la cartea mea adineaori citate pentru toată discuţia filosofică şi psihologică privind natura acestor scheme, pe care le-am numit *Tipuri Cognitive*. Este un fapt că putem postula aceste scheme, tocmai pentru a explica fenomenele de consens intersubiectiv, în recunoaşterea şi constanţa măcar statistică prin care toţi reacţionează destul de asemănător la anumite cuvinte şi fraze (ca: *în curte e o pisică* sau *dă-mi şi mie ibricul cu cafea*), dar pe care nu le putem „vedea" ori „atinge" (cel mult putem încerca să înţelegem schemele din mintea noastră, dar nu putem spune nimic despre cele adăpostite în mintea altora).

Noi nu ştim ce are în minte cineva atunci cînd recunoaşte un şoarece sau înţelege cuvîntul *şoarece*. Aflăm doar după ce acest individ *a interpretat* cuvîntul *şoarece* (eventual şi numai arătînd cu degetul un şoarece sau desenul unui şoarece), pentru a-i permite altcuiva, care n-a văzut în viaţa lui şoareci, să-i recunoască. Nu ştim ce se întîmplă în mintea celui care recunoaşte un şoarece, dar ştim prin ce interpretanţi le explică celorlalţi ce este un şoarece. Acest ansamblu de interpretări exprimate îl voi numi *Conţinut Nuclear* al cuvîntului *şoarece*. Conţinutul Nuclear poate fi văzut, atins, confruntat în mod intersubiectiv, deoarece e exprimat fizic prin sunete şi, la nevoie, prin imagini, gesturi sau chiar sculpturi în bronz.

Conţinutul Nuclear, la fel ca şi Tipul Cognitiv pe care îl interpretează, nu reprezintă tot ceea ce ştim despre o anumită unitate de conţinut. Reprezintă noţiunile minime, cerinţele elementare pentru a putea recunoaşte un anumit obiect sau pentru a înţelege un anumit concept – şi a înţelege expresia lingvistică ce-i corespunde.

Ca exemplu de Conţinut Nuclear, împrumut o sugestie a lui Wierzbicka legată de şoarece (1996: 340 şi urm.). Dacă definiţia termenului *şoarece* ne permite să identificăm un şoarece – sau, oricum, să ni-l închipuim – este evident că o definiţie strictă, de dicţionar, ca „mamifer din familia rozătoarelor" (ce se revendică din clasificările naturaliste), nu e suficientă. Dar rămîne insuficientă şi definiţia propusă de Enciclopedia Britanică: plecînd de la o clasificare zoologică, ea specifică zonele în care şoarecele se dezvoltă, insistă pe procesele sale de reproducere, pe viaţa lui socială, pe raporturile sale cu omul şi mediul domestic şi aşa mai departe. Cine n-a văzut în viaţa lui un şoarece nu va fi niciodată în stare să-l recunoască, pe baza acestei foarte vaste şi organizate colecţii de date.

Celor două definiţii, Wierzbicka le opune propria definiţie *folk*, care conţine exclusiv termeni primitivi, ocupă două pagini şi se compune din itemi de acest tip:

> Lumea îi numeşte Şoareci – Lumea crede că sînt toţi la fel – Pentru că provin din creaturi de acelaşi fel – Lumea crede că trăiesc în locuri unde trăiesc oamenii – Pentru că vor să mănînce lucrurile pe care le mănîncă oamenii – Lumea nu vrea ca ei să trăiască acolo [...]
> Un om ar putea ţine un şoarece în mînă – (mulţi nu vor să-i ţină în mînă). Sînt cenuşii sau maronii – Sînt uşor de văzut – (unele creaturi de acest tip sînt albe) [...]
> Au picioare scurte – De aceea, cînd se mişcă, nu li se văd picioarele cum se mişcă şi lasă impresia că ating pămîntul cu tot corpul [...]
> Capul lor pare lipit direct de trup – Trupul întreg pare un obiect mic, cu o coadă lungă şi subţire şi nu e păros – Fruntea e turtită – Are nişte mustăţi care apar pe ambele părţi – Au două urechi rotunde în vîrful capului – Au dinţi mici, ascuţiţi, cu care muşcă.

Dacă am face unul dintre acele jocuri de societate în care cineva descrie în cuvinte un obiect altcuiva, care trebuie să-l deseneze (măsurînd în acelaşi timp capacităţile verbale ale primului subiect şi capacităţile vizuale ale celui de-al doilea), probabil că al doilea ar putea răspunde la descrierea-stimul propusă de Wierzbicka desenînd o imagine ca în figura 6:

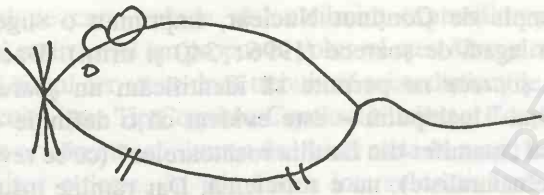

Figura 6

Am vorbit de condiţii minime. Într-adevăr, un zoolog ştie despre şoareci multe alte lucruri, pe care un vorbitor de rînd nu le cunoaşte. Este vorba de „cunoaşterea extinsă", care cuprinde şi noţiuni neindispensabile pentru recunoaşterea perceptivă (de exemplu, că şoarecii sînt folosiţi pe post de cobai sau că sînt purtători ai cutărei sau cutărei boli, dincolo de faptul că, din punct de vedere zoologic, e vorba de *mus*). Vom vorbi, în legătură cu acestă competenţă extinsă, de *Conţinut Molar*.

Un zoolog are despre şoarece un Conţinut Molar superior celui posedat de un vorbitor de rînd, şi la nivelul Conţinutului Molar are loc acea diviziune a activităţii lingvistice despre care vorbeşte Putnam (1975) şi pe care aş prefera s-o definesc ca diviziune a muncii culturale. La nivelul Conţinutului Nuclear ar trebui să existe un consens generalizat, fie şi cu cîteva intermitenţe şi zone de umbră, pe cînd Conţinutul Molar, care poate dobîndi forme diverse, în funcţie de subiecţi, reprezintă un ansamblu vast de competenţe sectoriale. Să spunem că suma Conţinuturilor Molare se suprapune peste Enciclopedie ca idee de reglementare şi postulat semiotic, despre care se vorbea în Eco (1984, §5.2).

Un zoolog cunoaşte foarte bine diferenţa dintre un şoarece şi un şobolan. Şi la fel ar trebui s-o cunoască şi traducătorul unui tratat de zoologie. Dar să presupunem acum că eu şi un zoolog vedem, într-un colţ de cameră, ţîşnind o siluetă mică şi alungită. Amîndoi am striga: *Atenţie la şoarece!* În acel caz, amîndoi ne-am revendica de la acelaşi Tip Cognitiv. Zoologul şi-ar reduce, ca să zicem aşa, patrimoniul de cunoştinţe la nivelul meu – chiar dacă întîmplător ar fi recunoscut în micul animal o subspecie de rozătoare, care în tratatele sale are un nume foarte precis şi caracteristici deosebite. Ar accepta să se conformeze Conţinutului meu Nuclear. Instinctiv, între mine şi zoolog ar interveni un act implicit de negociere.

4.3. Negocierea: şoarece sau şobolan?

Ar fi uşor de zis că, într-un proces de traducere unde trebuie redat termenul *mouse*, *souris*, *topo* sau *Maus*, traducătorul ar trebui să aleagă acel termen, pe limba lui, care redă mai bine Conţinutul Nuclear corespondent. Dar asta încearcă să facă autorul unui dicţionar bilingv. Un traducător transpune texte şi se poate întîmpla ca, după ce a clarificat Conţinutul Nuclear al unui termen, să hotărască, din fidelitate faţă de intenţiile textului, să negocieze consistente violări ale unui abstract principiu de literalitate.

Să presupunem că trebuie să judecăm cîteva versiuni italiene ale scenei din *Hamlet* (III, 4), unde Hamlet, strigînd *How now! A rat?* *, scoate sabia din teacă şi străpunge perdeaua, omorîndu-l astfel pe Polonius. Toate variantele italiene pe care le cunosc traduc: *Cosa c'è, un topo?* sau: *Come? Un topo?* Nu mă îndoiesc că mulţi dintre aceşti traducători ştiau nu numai că *rat* înseamnă în engleză „any of numerous rodents (*Rattus* and related genera) differing from the related mice by considerably larger size and by structural details", dar că exprimă totodată, prin conotaţie, „a contemptible person" (şi în acest sens îl foloseşte Shakespeare în *Richard al III-lea*), şi că *to smell a rat* înseamnă a presimţi un complot. Dar cuvîntul italian *ratto* nu are aceste conotaţii şi, pe lîngă asta, sugerează ideea de „repede", „în viteză". În plus, de fiecare dată cînd cineva e înspăimîntat de un rozător (şi să ne gîndim la scenele acelea comice în care doamnele se urcă în picioare pe un scaun, ridicîndu-şi fustele, iar domnii înhaţă coada de mătură), strigătul tradiţional e: „un şoarece!".

De aceea, pentru a-i reda cititorului italian strigătul de surprindere şi de (falsă) alarmă al lui Hamlet, mi se pare mai convenabil să-l punem să strige *un topo?* („un şoarece?"), mai degrabă decît *un ratto?* („un şobolan?"). Fireşte că se pierd toate conotaţiile negative ale lui *rat*, dar ele s-ar fi pierdut oricum. Dacă, traducîndu-l pe Camus, ar fi fost obligatoriu să se redea mărimea acelor rozătoare, la Shakespeare e mai important să se transpună vivacitatea, spontaneitatea, tonul familiar al scenei şi să fie justificată reacţia pe care strigătul o poate stimula.

* „Ha! Un guzgan" (William Shakespeare, *Hamlet*, trad. Leon Leviţchi şi Dan Duţescu, în *Teatru*, Bucureşti, ELU, 1964, p. 738) (n.tr.).

Noţiunea de Conţinut Nuclear, dacă ne permite să recurgem la o idee de echivalenţă a semnificaţiei mai puţin echivocă, reprezintă o limită aşa-zicînd inferioară, o condiţie minimă a proceselor de traducere, dar nu un parametru absolut. La textul lui Camus nu prea era nimic de negociat, trebuia doar folosit termenul care urma să-i evoce cititorului italian acelaşi Conţinut Nuclear pe care *rat* îl evocă cititorului francez. În schimb, pentru a traduce *chaumière* (fără a înlocui un singur cuvînt printr-o lungă definiţie care ar fi alterat ritmul textului) a trebuit cu adevărat să ţin seama de Conţinutul Nuclear exprimat de acel cuvînt, dar, faţă de bogăţia conţinutului, a trebuit să negociez anumite pierderi.

Spunea Gadamer (1960, trad. it.: 351):

> Dacă vom dori să reliefăm în traducerea noastră o trăsătură importantă a originalului, vom putea face acest lucru doar umbrind sau înăbuşind în întregime alte trăsături ale acestuia. Însă aceasta este exact acea conduită care ne este cunoscută ca interpretare... În măsura în care [traducătorul] se găseşte mereu în situaţia de a nu putea da glas cu adevărat tuturor dimensiunilor textului său, acest lucru înseamnă pentru el o renunţare permanentă*.

Aceste reflecţii ne împing să conchidem că idealul reversibilităţii, despre care am vorbit în capitolul precedent, e limitat de multe sacrificii deliberate. Încercăm să ne gîndim care e adevărata idee de semnificat ce se ascunde în teorii semantice aparent foarte diferite. Într-o teorie real-funcţională nu înseamnă că semnificatul, aşa cum se afirmă de obicei, este ceea ce e adevărat în lumea de referinţă: e tot ceea ce decurge dintr-un enunţ, dacă acel enunţ ar fi adevărat (dacă este adevărat că Filippo e burlac, atunci ar fi de asemenea adevărat că Filippo e de sex masculin, adult şi neînsurat). Într-o teorie cognitivistă, dar pe urmele unor reminiscenţe wittgensteiniene, să înţelegi un enunţ înseamnă să ştii să acţionezi în mod adecvat la

---

* Vezi Hans-Georg Gadamer, *Adevăr şi metodă*, trad. Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn şi Călin Petcana, Bucureşti, Ed. Teora, 2001, p. 289 (n.tr.).

conţinutul unei fraze. Şi în sfîrşit, reluînd Pragmatica Maximă a lui Peirce, dacă ne gîndim ce efecte ar putea avea, sub formă de consecinţe practice, obiectele din concepţia noastră, iată că însăşi concepţia noastră asupra acelor efecte ar reprezenta totalitatea concepţiei noastre asupra obiectului.

Dacă semnificatul unui termen e tot ce se poate deduce din completa înţelegere a termenului, iată că, în limbi diferite, termeni aparent sinonimi permit sau nu elaborarea aceloraşi deducţii. Dacă traduc *chaumière* prin *căsuţă*, nu numai că am eliminat acoperişul de paie, dar şi faptul că ar fi imprudent ca cineva să urce pe acoperişul unei *chaumière* pentru a aprinde focuri de artificii (în schimb, pe acoperişul de ţiglă al unei căsuţe aş putea face asta). Lăsînd la o parte focurile de artificii, e important pentru *Sylvie* ca din cuvîntul *chaumière* să se poată deduce condiţia modestă a locuitorilor. Dacă traduc *home* prin *casă*, blochez o serie de consecinţe pe care le-aş putea deduce din termenul englezesc, fiindcă atunci cînd umblu pe stradă eu văd case, dar nu văd *homes* (decît dacă nu cumva mă transpun în sentimentele fiecăruia dintre locuitorii lor). Dacă prin spatele perdelei trece un şoarece, în loc de un şobolan, exclud orice deducţie legată de pericolul de ciumă pe care-l poate provoca (şi pot s-o fac liniştit, fiindcă în *Hamlet* asemenea consecinţe nu există, pe cînd în *Ciuma*, da).

A traduce înseamnă totdeauna „a elimina prin şlefuire" cîteva consecinţe pe care termenul original le presupunea. Într-un asemenea sens, atunci cînd traducem, *nu spunem niciodată acelaşi lucru*. Interpretarea, care precedă orice traducere, trebuie să stabilească limpede cîte şi care anume posibile consecinţe ulterioare, pe care termenul le sugerează, pot fi eliminate prin şlefuire. Dar nu putem fi niciodată pe deplin siguri că n-am pierdut o reverberaţie ultravioletă, o aluzie în infraroşu.

Însă negocierea nu reprezintă mereu nişte tratative, care împart echitabil cîştigurile şi pierderile între părţile aflate în joc. Pot considera satisfăcătoare şi o negociere în care i-am cedat părţii adverse mai mult decît mi-a cedat ea mie, şi totuşi, avînd în vedere propunerea mea iniţială şi ştiind că plecam dintr-o poziţie net dezavantajată, să mă consider în egală măsură mulţumit.

5.
Pierderi şi compensaţii

Există pierderi pe care le-am putea defini absolute. Sînt situaţiile în care e imposibil să traducem, iar dacă astfel de cazuri apar, să zicem, în cursul unui roman, traducătorul recurge la *ultima ratio*, aceea de a include o notă în josul paginii – iar nota din josul paginii e dovada înfrîngerii sale. Un exemplu de pierdere absolută e legat de numeroasele jocuri de cuvinte.

Voi aminti un banc vechi, italienesc, care nu poate fi tradus în cele mai multe limbi străine. Directorul unei firme descoperă că funcţionarul Rossi, de cîteva luni încoace, lipseşte în fiecare zi, între ora trei şi patru după-masa. Îl cheamă pe funcţionarul Bianchi şi îl roagă să-l urmărească discret, ca să vadă unde merge şi de ce. Bianchi îl filează pe Rossi cîteva zile şi apoi îşi prezintă raportul în faţa directorului: „În fiecare zi, Rossi iese de aici şi cumpără o sticlă de şampanie, se duce la casa *lui* şi întreţine relaţii afectuoase cu nevasta *lui*. Pe urmă vine încoace". Directorul nu înţelege de ce face Rossi după-amiază ceea ce ar putea foarte bine să facă seara, tot la casa lui; Bianchi încearcă să-i explice, dar nu reuşeşte decît să-şi repete fără modificări darea de seamă, insistînd doar pe acel *lui*. La sfîrşit, văzînd că nicicum nu reuşeşte să clarifice povestea, îi zice: „Iertaţi-mă, îmi daţi voie să vă tutuiesc?".

Povestioara e valabilă în italiană, unde *sua* poate să însemne fie „a lui" (a lui Rossi), fie „a dumneavoastră" (a directorului). Doar trecînd la *tu* poate Bianchi să clarifice încurcătura. E imposibil de tradus în franceză, engleză şi germană, unde avem la dispoziţie perechile *sa/votre*, *his/your*, *seine/ihre*. Nu ai efectiv cum să te descurci, mai bine te dai bătut – sau, dacă poanta respectivă e destinată să caracterizeze pe cineva care iubeşte jocurile de cuvinte,

în cadrul unui roman, încerci să reconstruieşti, adică să cauţi un banc echivalent (dar despre asta vom vorbi mai tîrziu).

Din fericire, asemenea cazuri nu sînt foarte frecvente. În majoritatea situaţiilor intervin probleme de pierdere, întotdeauna parţială, ca în exemplul citat cu *chaumières*, căreia i se pot contrapune încercări de *compensaţie*.

5.1. Pierderi

S-a observat că *Sylvie* are un limbaj sărac din punct de vedere lexical. Găsim termeni repetaţi de mai multe ori, pielea ţăranilor e mereu *halée*, aparţiile închipuirii sînt trandafirii şi albastre, sau trandafirii şi blonde, nuanţele de albastru şi albăstriu apar de opt ori, există nouă tente de roz, de cinci ori apare adjectivul *vague* şi de nouă ori apare cuvîntul *bouquet*. Dar înainte de a vorbi despre sărăcie lexicală, trebuie să ne gîndim la jocul de corespondenţe (tocmai în sensul baudelairian al termenului) pe care textul îl instaurează între diverse imagini. Aşadar regula ar fi aceea de a nu îmbogăţi niciodată, chiar dacă sîntem tentaţi s-o facem, lexicul autorului. Din păcate, uneori traducătorul e obligat să mai schimbe termenii.

A se vedea cazul termenului *bouquet*. Am spus că el apare de nouă ori şi e evident de ce îl foloseşte Nerval atît de abundent: tema omagiului floral străbate întreaga povestire, flori primesc Isis, Adrienne, Sylvie, Aurélie, mătuşa şi în plus apare la un moment dat chiar şi un *bouquet de pins*. Florile trec dintr-o mînă în alta, ca un sceptru, într-un fel de joc de ştafetă simbolic, şi ar fi normal ca acelaşi cuvînt să fie păstrat pentru a sublinia recurenţa motivului.

Din păcate, în italiană *bouquet* ar trebui tradus prin *mazzo*, dar nu e acelaşi lucru. Nu e, fiindcă *bouquet* poartă cu sine o conotaţie de aromă subtilă, evocă flori şi frunze, pe cînd un *mazzo* poate fi făcut inclusiv din urzici, chei, şosete sau cîrpe. Aşadar *bouquet* e un cuvînt sensibil, dar *mazzo* nu e, şi aminteşte de termeni grosolani cum sînt *mazza* („măciucă"), *mazzata* („lovitură de măciucă", „nenorocire neaşteptată") sau *ammazzamento* („omor", „măcel"); e cacofonic şi sună ca o izbitură de cravaşă.

Îl invidiez pe Sieburth, care a reuşit să folosească *bouquet* de şapte ori din nouă, dar Webster-ul recunoaşte acest termen ca aparţinînd limbii engleze. Este adevărat că deja la fel procedează şi dicţionarele italiene, dar în folosirea noastră comună *bouquet* exprimă parfumul unui vin, iar dacă e legat de un buchet de flori sună ca un franţuzism. Consider că într-o traducere din franceză trebuie evitate franţuzismele, la fel cum trebuie evitate anglicismele într-o traducere din engleză[1]. A trebuit aşadar să modific la fiecare ocurenţă, alegînd dintre *serti*, *fasci* sau *mazzolini*, după caz. Mă consolam la gîndul că, deşi pierdeam cuvîntul, nu pierdeam imaginea omagiului floral şi rămînea recurenţa motivului. Totuşi, sînt conştient că am trădat stilul lui Nerval, care îi e caracteristic pînă şi în repetiţiile pe care le face.

Ultimul capitol din *Sylvie* se intitulează „Dernier feuillet"*. E un fel de despărţire, un sigiliu melancolic aşezat la sfîrşitul operei. Nerval era un bibliofil (o dovedeşte în numeroase texte ale sale) şi folosea un termen tehnic: un *feuillet* e o foaie de carte (două pagini, faţă-verso) – ultima foaie a unui volum cuprinde de obicei colofonul (care ne spune cînd a fost tipărită cartea şi de către cine, iar în cărţile vechi putea include şi o formulă de despărţire sau o invocaţie religioasă). Sieburth traduce corect *Last leaf*, pe cînd o altă versiune englezească spunea *Last pages*, pierzînd aluzia la cărţile vechi. În italiană, *feuillet* se traduce tehnic prin *carta*, dar *Ultima carta* risca să introducă o conotaţie diferită. De fapt, în italiană se spune *giocare l'ultima carta* în sensul de a te avînta în ultima încercare. Această conotaţie ar fi trădat sensul original, fiindcă naratorul aici nu se avîntă în nici un fel de încercare, ci dimpotrivă, se resemnează cu propriul destin şi, plin de melancolie, se desparte de propriul trecut.

Aş fi putut traduce cu *Ultimo folio*, recurgînd la o expresie latină, tehnic folosită în cataloagele cărţilor vechi (se foloseşte, de pildă, *in-folio* pentru a indica formatul unei cărţi). Dar Nerval n-a vrut să includă acest termen tehnic care ar fi fost (aşa cum mai este încă) de neînţeles pentru cititorul obişnuit. Aşadar a trebuit să transpun, cu oarecare imprecizie, prin *Ultimo foglio*. Într-adevăr, pagina unei

1. Dar Foscolo ne învaţă că trebuie să lăsăm franţuzismele într-un text englezesc.

* „Ultima filă" (Gérard de Nerval, *Sylvie*, *ed. cit.*, p. 152) (n.tr.).

cărţi, în italiană, se numeşte şi „foglio", dar *foglio* are o semnificaţie mai puţin tehnică decît *carta*. Prin urmare, sînt conştient că am pierdut o aluzie importantă[1].

Avem cazuri în care pierderea, dacă ne menţinem la litera textului, e iremediabilă.

Am vorbit la început de pierderi absolute şi iată un astfel de exemplu. În romanul meu *Insula din ziua de ieri*, părintele Caspar e un preot german care nu numai că vorbeşte cu accent nemţesc, ci transpune direct în italiană construcţiile sintactice tipice ale limbii germane, cu efecte caricaturale. Iată un fragment italian şi felul în care l-au transpus traducătorul englez William Weaver şi traducătorul francez Jean-Noël Schifano, încercînd să reproducă pe limba lor cîteva greşeli tipice ale unui german:

„Oh mein Gott, il Signore mi perdona che il Suo Santissimo Nome invano ho pronunziato. In primis, dopo che Salomone il Tempio costruito aveva, aveva fatto una grosse flotte, come dice il Libro dei Re, e questa flotte arriva all'Isola di Ophír, da dove gli riportano (come dici tu?)... quadringenti und viginti..."

„Quattrocentoventi."

„Quattrocentoventi talenti d'oro, una molto grossa ricchezza: la Bibbia dice molto poco per dire tantissimo, come dire pars pro toto. E nessuna landa vicino a Israele aveva una tanto grosse ricchezza, quod significat che quella flotta all'ultimo confine del mondo era arrivata. Qui"*.

---

1. De altminteri, nici ceilalţi traducători italieni nu s-au descurcat mai bine şi, cînd nu recurg, la fel ca mine, la *Ultimo foglio*, oscilează între *Ultimo foglietto* (sic) şi *Ultima pagina*.

* „«Oh, mein Gott, Domnul mă iartă că prea Sfîntul său Nume am pronunţat în deşert. In primis, după ce Solomon construit Templul, a făcut o grosse flotte, cum spune Cartea Regilor, şi această flotte ajunge la Insula din Ophir, de unde i se aduc lui (cum zici tu?)... quadringenti und viginti...»/ «Patru sute douăzeci.»/ «Patru sute douăzeci talanţi de aur, o bogăţie foarte mare: Biblia spune foarte puţin ca să spună mult de tot, cum am zice, *pars pro toto*. Şi nici un land vecin cu Israel avea o bogăţie aşa de *grosse*, quod significat că acea flotă ajuns pînă la ultima margine a lumii. Adică aici.»" (Umberto Eco, *Insula din ziua de ieri*, trad. Ştefania Mincu şi Marin Mincu, Constanţa, Ed. Pontica, 1995, pp. 252-253) (n.tr.).

„Ach mein Gott, the Lord forgive I take His most Holy Name in vain. In primis, after Solomon the Temple had constructed, he made a great fleet, as the Book of Kings says, and this fleet arrives at the Island of Ophir, from where they bring him – how do you say? – quadrigenti und viginti..."
„Four hundred twenty."
„Four hundred twenty talents of gold, a very big richness: the Bible says very little to say very much, as if pars pro toto. And no land near Israel had such big riches, quod significat that the fleet to ultimate edge of the world had gone. Here." (*Weaver*)

„Oh mein Gott, le Seigneur me pardonne pour ce que Son Très Saint Nom en vain j'ai prononcé. In primis, après que Salomon le Temple construit avait, il avait fait une grosse flotte, comme dit le Livre des Rois, et cette flotte arrive à l'Ile d'Ophir, d'où on lui rapporte (Comment dis-toi?)... quadringenti und viginti..."
„Quatre cent vingt."
„Quatre cent vingt talents d'or, une beaucoup grosse richesse: la Bible dit beaucoup peu pour tant et tant, comme dire pars pro toto. Et aucune lande près d'Israël avait une aussi tant grosse richesse, quod significat que cette flotte aux derniers confins du monde était arrivée. Ici." (*Schifano*)

Dar Burkhart Kroeber, cu limba germană, s-a pomenit într-o dificultate serioasă. Cum îl pui să vorbească în germană, pe un italian, de parcă ar vorbi un neamţ? Traducătorul s-a descurcat, hotărînd că trăsătura caracteristică a părintelui Caspar nu era neapărat faptul că era german, ci că era din secolul al XVII-lea, şi l-a pus să vorbească un fel de germană barocă. Efectul de insolitare e acelaşi, iar părintele Caspar rămîne la fel de bizar. Observaţi totuşi că nu s-a putut reda o altă trăsătură comică a părintelui Caspar care, cînd vrea să spună *quattrocentoventi* în italiană, ezită. Un german ar spune *vierhundertzwanzig* şi deci n-ar fi probleme, dar părintele Caspar are evident în minte alte situaţii în care pentru a spune, să zicem, douăzeci şi unu, care în germană e *ein und zwanzig*, a tradus *unu şi douăzeci*, şi aşa că ezită, preferînd să încerce printr-o expresie latină. Fireşte că în traducerea germană jocul n-ar fi avut nici o savoare, iar traducătorul a fost obligat să elimine o întrebare şi un răspuns şi să lipească laolaltă două intervenţii ale lui Caspar:

„O mein Gott, der Herr im Himmel vergebe mir, daß ich Sein' Allerheyligsten Namen unnütz im Munde gefüret. Doch zum Ersten: Nachdem König Salomo seinen Tempel erbauet, hatte er auch eine große Flotte gebaut, wie berichtet im Buche der Könige, und diese Flotte ist zur Insel Ophir gelangt, von wo sie ihm vierhundertundzwanzig Talente Goldes gebracht, was ein sehr gewaltiger Reichthum ist: die Biblia sagt seht Weniges, um sehr Vieles zu sagen, wie wann man saget pars pro toto. Und kein Land in Israels Nachbarschaff hatte solch grossen Reichthum, was bedeutet, daß diese Flotte muß angelanget gewesen seyn am Ultimo Confinio Mundi. Hier." (*Kroeber*)

5.2. Pierderi cu acordul părţilor

Sînt nesfîrşite situaţii în care, dacă o traducere adecvată pare imposibilă, autorul îl autorizează pe traducător să sară peste un cuvînt sau peste o întreagă frază, dacă îşi dă seama că, în economia generală a operei, pierderea este irelevantă. Un caz tipic e acela al listei de elemente ciudate şi desuete (tehnică de care adeseori mă las ispitit). Dacă, din cei zece termeni ai unei enumeraţii, unul se dovedeşte a fi absolut intraductibil, nu contează că lista se reduce la nouă termeni. Taylor (1993) analizează cu încăpăţînare situaţiile în care traducerea lui Weaver după *Numele trandafirului* încearcă să găsească echivalente potrivite pentru liste întregi de plante, cum sînt vioreaua, salcîmul galben, cimbrişorul, crinul, lemnul-cîinesc, narcisa, cocoşoaica, acanta, betelul, smirna şi balsamul oriental. Nici o greutate să găseşti *violet*, *lily*, *narcissus*, *acanthus* şi *myrrh*. Pentru cimbrişor, Weaver traduce prin *thyme*, şi nu e vorba că cimbrişorul nu s-ar numi şi astfel, ci mai degrabă, după cum notează Taylor, că termenul *serpilla* e mai rar şi preţios în italiană decît *thyme* în engleză. Dar recunoaşte că ar fi „fairly fatuous" să se certe pe un asemenea aspect şi că, în termeni pragmatici şi avînd în vedere diferenţele horticulturale care există între cele două culturi, *thyme* e la fel de valabil.

Drama începe cu salcîmul galben şi cocoşoaica, pentru care nu există termeni englezeşti corespunzători. Weaver se descurcă traducînd *citiso* prin *cystus*, care îşi menţine rădăcina latină şi savoarea botanică, iar *colocasia* prin *taro*, care e ceva mai generic, dar din cîte spune Taylor e corect, chiar dacă se pierde, fireşte, sunetul plăcut din

BCU „M. EMINESCU" IAŞI

italiană. Cît priveşte balsamul oriental, în engleză ar fi *balsams of Peru*, dar medievalii n-aveau cum să ştie de Peru. Weaver optează pentru *Mecca balsam*[1]. Taylor se lamentează de asemenea că betelul a devenit *mallow*, din nou un termen comun înlocuind un termen care evocă psalmii biblici, dar şi aici îl înţelege. Ca autor, discutasem cu traducătorul aceste modificări şi le autorizasem.

Însă problema nu e cînd se schimbă un cuvînt, ci cînd se elimină un întreg pasaj. Cu necruţătoare precizie, Chamosa şi Santoyo (1993) găsesc o sută de omisiuni în versiunea englezească a romanului *Numele trandafirului*[2]. Ei recunosc că poate au fost autorizate de autor, dar afirmă, pe bună dreptate, că aceste eventuale date extratextuale nu contează şi, implicit, respectă principiul pe care l-am enunţat deja în Introducere, potrivit căruia traducerea e obligată să respecte cu rigurozitate „spusele autorului", respectiv „spusele textului originar". Şi într-adevăr aminteam că, dacă vom cumpăra traducerea *Mizerabililor* şi ne vom pomeni că au fost suprimate cîteva capitole, vom avea tot dreptul să protestăm.

Dacă cercetăm lista de omisiuni identificate de Chamosa şi Santoyo, vedem că, la urma urmelor, toate împreună, calculînd fiecare rînd în parte, dau un total de 24 de pagini, nu multe, din totalul de şase sute, cîte are cartea. Dar fireşte că nu cantitatea e aici problema. Povestea, un caz tipic de cenzură acceptată, e următoarea. Editorul american voia să traducă romanul, dar, din cauza complexităţii sale, prevedea un tiraj limitat, sub trei mii de exemplare. Un redactor a cerut să fie subţiată cartea cu cel puţin 50 de pagini. Nici eu, nici Weaver nu voiam să facem asta, dar trebuia să le lăsăm impresia că am eliminat ceva. Aşa încât am început să cizelez textul, scoţînd cîteva fraze, ba

1. Traducătorul francez, în singura sa scăpare dintr-o versiune admirabilă, transpune – purtat de automatismele lingvistice – tocmai prin *baumes de Pérou*. Anacronismul e scuzabil fiindcă, de la bun început, ziceam că îmi iau povestea dintr-o traducere franceză din secolul al XIX-lea a unui manuscris medieval, şi atunci acel Peru putea fi atribuit unei neatenţii romantice a abatelui Vallet, construit de mine. Cu atît mai mult cu cît soluţia stilistică aleasă în mod coerent de Schifano a fost nu de a imita stilul cronicarului medieval, ci pe acela al presupusului său traducător din secolul al XIX-lea. Oricum, mai bine din Mecca, decît din Peru.
2. Referitor la acest subiect, vezi şi McGrady (1994).

chiar şi cîteva subordonate care, pînă la urmă, mi se păreau redundante (poate că, dacă ar trebui să revăd textul italian, aş considera acele tăieturi destul de utile pentru fluenţa discursului) şi scurtînd cîteva citate latineşti prea ample şi considerate foarte neplăcute pentru cititorul de limbă engleză. La sfîrşitul intervenţiei textul se subţiase, cum ziceam, cu vreo 24 de pagini, dar redactorului american acel exemplar în limba italiană, care avea aproape pe fiecare pagină o ştersătură cu roşu, i-a lăsat impresia unei scurtări consistente. Astfel traducerea a demarat şi nimeni din editură n-a mai avut reclamaţii.

E la fel de adevărat că, indiferent de faptul că această „cenzură" a fost aprobată în prealabil de către autor, traducerea engleză este, din punct de vedere legal, un text lacunar, chiar dacă, literar vorbind, eu, ca autor, consider că nu s-a pierdut nimic.

Dar există în mod evident pasaje în care „cenzura" e vizibilă şi constituie, desigur, o pierdere. În capitolul „Ziua a treia. Sexta" apar nişte enumerări cu pungaşi şi marginalizaţi care vagabondează prin diverse ţinuturi. Sînt cel puţin două liste, la distanţă de o pagină. Prima sună astfel:

> Dal racconto che mi fece me lo vidi associato a quelle bande di vaganti che poi, negli anni che seguirono, sempre più vidi aggirarsi per l'Europa: falsi monaci, ciarlatani, giuntatori, arcatori, pezzenti e straccioni, lebbrosi e storpiati, ambulanti, girovaghi, cantastorie, chierici senza patria, studenti itineranti, bari, giocolieri, mercenari invalidi, giudei erranti, scampati dagli infedeli con lo spirito distrutto, folli, fuggitivi colpiti da bando, malfattori con le orecchie mozzate, sodomiti, e tra loro artigiani ambulanti, tessitori, calderai, seggiolai, arrotini, impagliatori, muratori, e ancora manigoldi di ogni risma, bari, birboni, baroni, bricconi, gaglioffi, guidoni, trucconi, calcanti, protobianti, paltonieri...*

* „După povestirea lui, l-am văzut unindu-se cu acele bande de răufăcători pe care apoi, în anii ce au urmat, le-am întîlnit vînturîndu-se prin Europa: falşi călugări, şarlatani, escroci, înşelători, rufoşi şi zdrenţăroşi, leproşi şi schilozi, ambulanţi, hoinari, trubaduri, călugări fără patrie, studenţi pribegi, pungaşi, trişori, mercenari, invalizi, jidovi rătăcitori, scăpaţi de la necredincioşi cu mintea distrusă, nebuni, fugari urmăriţi, răufăcători cu urechile retezate, sodomiţi, şi, printre ei, meşteşugari

Şi tot aşa înainte pe aproape o pagină. Pe pagina următoare reluam lista şi citam:

> Accapponi, lotori, protomedici, pauperes verecundi, morghigeri, affamiglioli, crociari, alacerbati, reliquiari, affarinati, palpatori, iucchi, spectini, cochini, admirati, appezzenti e attarantati, acconi e admiracti, mutuatori, attremanti, cagnabaldi, falsibordoni, accadenti, alacrimanti e affarfanti...*

Este, aşa cum spun Chamosa şi Santoyo, o ostentaţie de erudiţie, un rozariu terminologic care-l poate împinge la disperare pe orice traducător[1]. Eu găsisem lista în minunata *Carte a vagabonzilor* de Pietro Camporesi[2], voiam să dau impresia înghesuielii de fiinţe marginale, din care ar fi provenit apoi ereticii şi lumpen-revoluţionarii, eram fascinat de rezonanţa acelor substantive, nu aveam pretenţia ca şi cititorul să le înţeleagă, ci doar ca, în acea suprapunere de termeni absolut neobişnuiţi, să perceapă situaţia de dezordine şi fragmentare socială.

---

ambulanţi, ţesători, căldărari, meşteri de scaune, rotari, tocilari, împletitori de paie, zidari şi iar ticăloşi de tot felul, pungaşi, nemernici, lichele, călăuze necinstite, pleava societăţii, vagabonzi faimoşi sau oarecare..." (Umberto Eco, *Numele trandafirului*, trad. Florin Chiriţescu, Iaşi, Ed. Polirom, 2004, p. 190) (n.tr.).

* „*Accapponi* (castratori de cocoşi), *lotori* (înnoroiţi), *protomedici* (medici de curte), *pauperes verecundi* (săraci sfioşi), *morghigeri* ([aprox.] potoliţii), *affamiglioli* (încîrduiţii), *crociari* (cruciaţii), *alacerbati* (iuţii), relicvari, înfăinaţi, *falpatori*, *iucchi* (lilieci), *spectini* (făloşi), *cochini* (muzicanţi de tarantelă), *appezzenti* (peticiţi) şi *attarantati* (muşcaţi de tarantulă), *acconi* şi *admiracti* (demni de privit), *mutuatori* (care împrumută), *attremanti* (cuprinşi de tremurici), *cagnabaldi* (cîini curajoşi), *falsibordoni* (falşi sprijinitori), *accadenti* (picaţi pe nepusă masă), *alacrimanti* (înlăcrimaţi) şi *affarfanti* (îndrăciţi)" (*ibidem*, p. 191) (n.tr.).

1. În timp ce transcriu acum acest pasaj pe computer, Winword îmi subliniază toate cuvintele cu roşu, pentru că nu le recunoaşte ca fiind din limba italiană. Să ne închipuim atunci un cititor al cărui vocabular nu e mai extins decît cel gîndit de Microsoft.
2. *Il libro dei vagabondi*, Torino, Einaudi, 1973.

Traducătorii de obicei n-au avut probleme cu prima listă, chiar dacă unii au dat iama, din proprie iniţiativă, prin repertoriile naţionale, cu cîteva alterări acceptabile şi pricepînd că ceea ce conta era lungimea şi incongruenţa listei. În a doua enumeraţie, care conţinea termeni existenţi doar în tradiţia italiană (şi pe care numai furoarea erudită a lui Camporesi reuşise s-o readucă la lumină), problema era mai serioasă.

Pentru limba castiliană, Pochtar a păstrat lista, traducînd cîţiva termeni şi pentru ceilalţi adaptînd substantivele italiene la limba lui, de parcă ar fi fost neologisme (*falsibordones*, *affarfantes*); pentru catalană, Daurell a lăsat cuvintele în italiană. Soluţie evidentă şi acceptabilă în limbi asemănătoare, căci era de parcă în traducerea italiană a unui roman picaresc spaniol cititorul ar da peste nişte termeni pe care nu-i ştie, dar îi recunoaşte ca fiind din castiliană – şi la fel ni se întîmplă dacă citim în vreun alt text despre *banderillero* sau *picador*. Tot aşa a făcut traducătorul german, care a lăsat termenii italieni, cel mult latinizîndu-i cîteodată (*falpatores*, *affarfantes*, *alacrimantes*).

Traducătorul francez a găsit excelente echivalenţe în limba lui, cum sînt *capons*, *rifodés*, *franc-mitous*, *narquois*, *archisuppôts*, *cagous*, *hubins*, *sabouleux*, *farinoises*, *feutrards*, *baguenauds*, *trouillefous*, *piedebous*, *hapuants*, *attarantulés*, *surlacrimés*, *surands* – şi habar n-am din ce repertorii locale le-a pescuit. În orice caz, felicitări.

Problema a apărut pentru limba engleză. Sigur că nu se puteau face calchieri bazate pe afinităţi lexicale sau fonetice, nici nu se puteau lăsa substantivele italiene, total lipsite de conotaţii pentru cititorul anglofon – aproape ca şi cum în italiană ar apărea o listă cu termeni finlandezi. În virtutea deciziei că trebuia eliminat ceva şi luînd în considerare că o listă cu dimensiuni extinse şi o consistentă valoare evocatoare apărea deja cu o pagină mai devreme, s-a hotărît eliminarea celei de-a doua enumerări. Recunosc că, cel puţin pentru mine, era o pierdere indiscutabilă, dar riscul a fost asumat în mod conştient.

O hotărîre asemănătoare a fost luată la visul lui Adso (capitolul „Ziua a şasea. Tertia"). Visul e inspirat dintr-un text medieval, *Coena Cypriani*, şi tot ce apare acolo are un caracter oniric. Eu unul am recurs la manipularea sursei de inspiraţie şi l-am pus pe Adso să viseze – pe lîngă fragmente de experienţă diurnă din zilele precedente – alte cărţi şi imagini, luate din repertoriul culturii din vremea sa, incluzînd referinţe mai mult sau mai puţin transparente la istoria

artei, la istoria limbii, la istoria literaturii, chiar şi la un text de Lyotard, drept care la un moment dat e pomenită *la gran bestia liotarda* („marea bestie liotardă"). Printre diferitele citate era şi Carta Capuana: *sao ko kelle terre per kelle fini ke ki contene, trenta anni le possette parti sancti Benedicti*, pasaj transparent pentru orice cititor care îşi aminteşte primul capitol al istoriei literaturii italiene.

Dar cum să procedezi în alte limbi străine? Traducătorii castilian şi catalan lasă citatul în italiana veche şi mă întreb cît a putut pricepe un cititor iberic de acolo. Schifano redă fraza într-o pseudofranceză veche (*Saü avek kes terres pour kes fins ke ki kontient* etc.) şi obţine acelaşi rezultat de impermeabilitate ca în castiliană sau catalană. Ar fi putut pune un pasaj din *Jurământul de la Strasbourg*, care ocupă aceeaşi poziţie în istoria limbii franceze: dar putea oare Adso să cunoască acel text? Şi, pe de altă parte, avînd în vedere că era german, avea el oare posibilitatea să cunoască primul document al limbii italiene? Fireşte că citatul meu nu avea intenţii realiste, ci voia să zgîrie ochii lectorului italian. Kroeber e avantajat de faptul că Adso e neamţ şi include un pasaj din *Merseburger Zaubersprüche*, cel mai vechi document al limbii germane (*Sose benrenki, sose bluotrenki, sose lidirenki, ben zi bena, bluot zi bluoda, lid zi geliden, sose gelimida sin!*). Fireşte că se baza, la fel ca mine, pe cultura cititorilor săi[1].

Venind la Weaver (şi neînduplecaţii Chamosa şi Santoyo n-au scăpat omisiunea), iată că fraza dispare. Din cîte îmi amintesc, am eliminat-o deja eu însumi, pe cînd revedeam textul pentru a fi tradus. Să preiau primul document al limbii engleze nu m-ar fi ajutat, fiindcă Adso nu cunoştea engleza. Ne găseam în faţa unei situaţii de traducere imposibilă şi am hotărît că în acel aliniat, la fel ca în tot visul, de altminteri, erau destule aluzii răutăcios de erudite, încît una în plus sau în minus n-ar fi schimbat lucrurile.

1. Şi fireşte, aşa cum mi se întîmplase şi mie (ba chiar şi lui Adso, care visa), lui Kroeber nu-i păsa deloc de sensul citatului. El spune, mai mult sau mai puţin, următoarele (e vorba de o formulă magică pentru a vindeca o gambă scrîntită sau piciorul unui cal): *dacă scrîntire de gambă, dacă scrîntire de sînge, dacă scrîntire de picior; gambă cu gambă, sînge cu sînge, picior cu picior să se lipească.*

Iată o altă aparentă cenzură a lui Weaver, semnalată de Katan (1993: 154). În *Numele trandafirului*, Guglielmo stă de vorbă cu Ubertino despre membrii delegaţiei franciscane care urmează să ajungă la abaţie. Textul sună astfel:

„Ma ora che sei con noi potrai esserci di grande aiuto tra qualche giorno, quando arriverà anche Michele da Cesena. Sarà uno scontro duro."
„Non avrò molto più da dire di quel che dissi cinque anni fa ad Avignone. Chi verrà con Michele?"
„Alcuni che furono al capitolo di Perugia, Arnaldo d'Aquitania, Ugo da Newcastle..."
„Chi?" domandò Ubertino.
„Ugo da Novocastro, scusami, uso la mia lingua anche quando parlo in buon latino"*.

Pasajul e fireşte greu de tradus. În original, eu folosesc limba italiană, cu convenţia tacită că de fapt personajele ar vorbi în latină; Guglielmo numeşte un personaj (istoric) care în Italia era cunoscut cu numele italian şi ca atare se regăseşte în cronicile epocii, dar îl citează pe numele lui englezesc, iar Ubertino nu înţelege, drept care Guglielmo retraduce numele în italiană (adică, pe baza ficţiunii, în latină). Ce trebuia să facă traducătorul englez, într-un text în care, printr-un acord ficţional, engleza trebuie înţeleasă ca latină? Pentru a evita confuziile, era mai bine ca în transpunerea engleză să dispară acea ambiguitate onomastică. Pe de altă parte, este evident că în textul italian Guglielmo apare de multe ori ca fiind „prea" englez, dar în textul englezesc această deosebire nu s-ar fi remarcat. În plus, era vorba tocmai de unul dintre pasajele pe care, pentru a veni

* „Dar acum, că eşti cu noi, ne vei putea fi de mare ajutor peste cîteva zile, cînd va veni şi Michele. Va fi o întîlnire furtunoasă./ – Nu voi avea de spus mai mult decît am spus acum cinci ani, la Avignon. Cine va veni cu Michele?/ – Cîţiva care au fost la capitulul de la Perugia, Arnaldo din Aquitania, Ugo din Newcastle.../ – Cine? a întrebat Ubertino./ – Ugo din Novocastro, iartă-mă, folosesc limba mea şi cînd vorbesc latina curată" (Umberto Eco, *Numele...*, ed. cit., p. 65) (n.tr.).

parţial în întîmpinarea solicitării editorului american, hotărîsem deja să-l elimin[1].

5.3. Compensaţii

Uneori, în schimb, pierderile pot fi *compensate*. În capitolul 11 din *Sylvie*, Naratorul îi recită lui Sylvie unele fraze de roman, dar ştie deja că tînăra, care a trecut de la literatura populară la Rousseau, e în stare să recunoască (şi să condamne) asemenea recursuri la Kitsch, iar atunci îşi schimbă strategia (fiindcă despre o strategie de a face curte e vorba aici, cu toate loviturile viclene, fie şi patetice, pe care le presupune) şi spune: *Je m'arrêtais alors avec un goût tout classique, et elle s'étonnait parfois de ces effusions interrompues**. Această oprire, pe stil clasic, i-a pus în dificultate pe traducători, îndemnîndu-i spre versiuni care nu-l ajută pe cititor: unul vorbeşte despre „atitudine clasică", altul de „gust clasic". Dar mie mi se pare că aici se mizează pe o opoziţie între emfaza romantică şi tradiţia teatrului clasic al secolelor precedente (altminteri prezentă de asemenea într-un pasaj în care natura, romantică, e presărată de amintiri neoclasice)[2]. Iată

1. Pe de altă parte, criticii traducătorilor sînt de multe ori prea tentaţi să găsească trădări. Acelaşi Katan (1993: 157) examinează un pasaj în care Ubertino îl sfătuieşte afectuos pe Guglielmo să-şi arunce la gunoi toate cărţile, iar Guglielmo îi răspunde (potrivit lui Katan) *tratterò soltanto il tuo* („voi vorbi doar despre a ta"). Katan subliniază că Weaver traduce *I will devote myself only to yours* şi conchide că Weaver a „overtranslated" acel *tratterò*, exagerînd ironia lui Guglielmo. De fapt, textul meu nu zicea *tratterò* („voi vorbi"), ci *tratterrò* („voi păstra"), adică „voi arunca la gunoi toate cărţile în afară de a ta, pe care fireşte că o voi lua foarte în serios". Aşadar traducerea, care desigur a modernizat un termen care în italiană suna cam doct şi arhaic, de fapt redă foarte bine ideea pe care voiam s-o exprim.

* „Mă opream atunci, dovedind un gust foarte clasic, iar ea se mira de elanurile mele întrerupte" (Gérard de Nerval, *Sylvie*, ed. cit., p. 146) (n.tr.).

2. Şi, de altminteri, tînărul Nerval luase parte la aşa-zisa „bătălie pentru *Hernani*", care îi opunea pe romantici, clasicilor.

de ce mi-am permis o uşoară parafrază, care sper să nu împiedice ritmul discursului, făcînd referire la tăcerea statuară a unui erou din teatrul clasic: *Allora m'irrigidivo tacendo, come un eroe da teatro classico, ed ella si stupiva di quelle effusioni interrotte* („Şi-atunci înţepeneam tăcînd, ca un erou din teatrul clasic, iar ea se mira de efuziunile mele întrerupte"). Nu zic (şi nici nu sper) că toţi cititorii vor vedea brusc opunîndu-i-se tînărului Werther acel Horaţiu care recită, rigid şi laconic, *Qu'il mourût*, dar măcar sînt convins că rezultă o opoziţie între două tipuri de ficţiune.

Uneori sîntem furaţi de ispita de-a spune mai multe, nu numai fiindcă textul original e de neînţeles, ci şi pentru că ne considerăm obligaţi să subliniem o opoziţie de concepte, strategică în desfăşurarea povestirii.

Opoziţia teatru/viaţă (unde, măcar la început, teatrul e mai adevărat decît viaţa) domină toată povestirea. Începutul sună astfel:

> Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant*.

Acel *soupirant* (care, după cum se înţelege pe urmă, merge în fiecare seară să urmărească spectacolul unei actriţe de care e înamorat) e desigur – aşa cum alţii au tradus în diverse moduri – un îndrăgostit, un amorez, un amorezat, un curtezan. Dar e numai asta (dincolo de faptul că *amorezat* şi *curtezan* mi se pare că ar coborî nivelul prozei lui Nerval)? Naratorul se expune *aux avant-scènes*, chiar la marginea rampei, de parcă ar vrea să facă parte din spectacol. Mi se pare greşit să traduc aici, cum s-a făcut, „un elegantisim amorez", fiindcă *la grande tenue* nu se referă, desigur, la calitatea îmbrăcăminţii sale, ci la rolul important pe care şi-l asumă, şi anume acela care, în jargonul nostru teatral clasic, se numeşte „june prim". E adevărat că, atunci cînd vrea să numească un asemenea rol (în capitolul 13), Nerval spune, despre eroul principal, că este *jeune premier de drame* şi în *rôle d'amoureux*; dar dacă aceştia erau termenii pe care-i avea

---

* „Ieşeam de la un teatru în care, seară de seară, apăream într-una din lojile de lîngă scenă, în mare ţinută de îndrăgostit" (Gérard de Nerval, *Sylvie*, ed. cit., p. 119) (n.tr.).

la dispoziţie, nu putea, firește, să-i folosească în deschidere, aş zice din motive de stil, fiindcă ar fi fost mai tehnici şi mai puţin „muzicali" decît acel *soupirant*. După ureche, mi se pare însă că italiana îmi permite să folosesc termenul *primo amoroso*, deja devenit arhaic pentru noi şi bogat în conotaţii afectuos ironice. Şi iată de ce mi-am permis o licenţă neconfirmată de dicţionar şi am tradus:

> Uscivo da un teatro, dove ogni sera mi esibivo al palco di proscenio in gran tenuta di primo amoroso.
> (Ieşeam de la un teatru, unde în fiecare seară interpretam în loja de lîngă scenă, în mare ţinută de june prim.)

Însă trebuie să rezişti ispitei de a veni prea mult în ajutorul textului, aproape luîndu-i locul autorului. Chiar la sfîrşitul aceluiaşi paragraf, confruntaţi cu vitalitatea de neînfrînat a iluziei (actriţa care apare în mod neaşteptat pe scenă), spectatorii devin *vaines figures*. Şi aici există o opoziţie între adevărata realitate a teatrului şi iluzia vieţii, şi ar fi foarte frumos de tradus direct *fantasmi* („fantome") – şi chiar astfel îi apar Naratorului. Însă Nerval n-a folosit acest termen, pe care de asemenea îl utilizează în altă parte. Că adjectivul *vain* trebuie păstrat mi-o sugerează faptul că acesta (cu excepţia unor expresii ca *en vain*) se repetă în povestire de încă două ori, în poziţie strategică (la început vanitatea e legată de spectatorii reali, confruntaţi cu puterea ficţiunii de pe scenă, iar apoi e transferată în amintirea deja inaccesibilă, referitoare la Adrienne, în comparaţie cu realitatea lui Sylvie). Şi totuşi *vane figure* („figuri vane"), aşa cum au transpus alţii, mi s-a părut prea moale, după cum n-am putut accepta nici varianta altcuiva, *volti inespressivi* („chipuri inexpresive"). Am considerat excelentă, şi destul de fantasmatică, traducerea lui Molino Bonfantini, *vane parvenze* („vane apariţii"), şi am preluat-o.

O situaţie în care mi s-a părut potrivit să nu spun mai mult, dar în orice caz să spun ceva mai comprehensibil pentru cititorul italian, e aceea legată de vizita la Châalis (capitolul 7), unde se vorbeşte atît despre *le soir de la Saint-Barthélemy*, cît şi despre *le jour de la Saint-Barthélemy*. Toţi traducătorii redau ambele expresii literal, prin *giorno* („ziua") sau *sera* („seara") Sfîntului Bartolomeu. Dar nu putem uita valoarea conotativă pe care expresia „noaptea Sfîntului Bartolomeu" o are pentru cititorul francez, valoare ce poate fi

recuperată doar prin expresia convenţională italiană *la notte di San Bartolomeo*. De aceea eu traduc mereu prin „noaptea". La urma urmei, scena se petrece seara tîrziu.

În capitolul 3, Naratorul se hotărăşte să plece la Loisy şi apelează la un *fiacre* în piaţa de la Palais Royal. Cînd pricepe că trebuie să-şi ducă clientul la opt leghe distanţă, lîngă Senlis, vizitiul îi spune (şi, se subliniază, *moins préoccupé** decît protagonistul): *Je vais vous conduire à la poste***. Un traducător a priceput acel *à la poste* ca „repede" şi, la prima vedere, nu s-a înşelat. Într-adevăr, cum *la poste* e o staţie pentru schimbarea cailor de poştalion, a merge *à la poste* înseamnă a se deplasa cît mai repede posibil, cu viteză maximă. Dicţionarul francez-italian Garzanti ne spune: *„courir la poste*: correre come un dannato" („a alerga nebuneşte"). Şi totuşi, la sfîrşitul capitolului 7 ni se spune că trăsura se opreşte pe strada Plessis, iar călătorul nu mai are decît o oră de drum pînă la Loisy. Aşadar drumul n-a fost parcurs cu o birjă închiriată, care l-ar fi dus pe client de-a dreptul la adresa indicată, ci prin intermediul unui serviciu public. Într-adevăr (după cum explică notele ediţiilor franceze), vizitiul consideră că e mai practic să-l ducă pe client la staţia de poştalion, care circula şi noaptea, putea să transporte unul sau doi pasageri şi reprezenta cel mai rapid mijloc de transport (12 kilometri pe oră). Fireşte că un contemporan al lui Nerval pricepea acest detaliu, însă ar trebui să-l priceapă şi cititorul italian de azi. Refuzînd desigur versiunile (inexistente) în care vizitiul îi spune clientului că îl va duce *la poştă*, mi s-au părut mai încurajatoare cele care vorbesc de *trăsură* şi l-am pus pe Narator să fie transportat la *poştalion*. Pentru a reda şi mai limpede mersul evenimentelor, am tradus acel *moins préoccupé* prin *meno ansioso* („mai stăpîn pe sine")[1].

În capitolul 13 ni se spune că amantul lui Aurélie (actriţa iubită de protagonist şi care se suprapune peste imaginea inaccesibilei

* „Mai limpede la minte" (*ibidem*, p. 126) (n.tr.).

** „Am să vă duc la poştalion" (*ibidem*) (n.tr.).

1. Printre lucrurile amuzante care merită povestite pe marginea aventurilor traducerii va trebui să menţionăm că Aldington traduce *I'll drive you at the police station*!

Sylvie) iese din scenă şi lasă locul liber, fiindcă se înrolează la *spahis**. E o ieşire din scenă definitivă, pentru că *spahis* erau trupe coloniale, aşadar rivalul pleca peste mări şi ţări. Dar care cititor ne-francez (ba poate chiar şi un francez din zilele noastre) e în stare să perceapă această nuanţă? Mulţi traducători italieni vorbesc, cu mare fidelitate, despre *spahis*, chiar şi Sieburth – care însă a fost obligat să adauge o notă: „Algerian cavalry units in the French army". Un alt traducător italian vorbeşte despre *cavalleria coloniale* („cavaleria colonială") şi dă de înţeles că pretendentul a plecat foarte departe. Am urmat parţial această opţiune, fără a pierde complet savoarea „francofonă" de *spahis*, şi am zis că *si era arruolato oltremare negli spahis* („se înrolase dincolo de mare la spahii"). Adăugînd un singur adverb, am evitat nota de subsol care, după cum am arătat deja, e mereu un semn de şovăială din partea traducătorului.

5.4. Evitarea îmbogăţirii textului

Există traduceri care îmbogăţesc minunat limba de destinaţie şi care, în situaţii pe care mulţi le consideră norocoase, reuşesc să spună mai mult (adică sînt mai bogate în sugestii) decît originalul. Dar, de obicei, acest eveniment se referă doar la opera care se realizează în limba-ţintă, în sensul că se instituie o operă apreciabilă prin ea însăşi, dar nu ca versiune a textului-sursă. O traducere care ajunge „să spună mai mult" va putea fi o minunată operă autonomă, dar nu e o bună traducere[1].

De-a lungul traducerii mele din *Sylvie* a trebuit să iau o hotărîre lexicală legată de faptul că, în camera eroinei, apare la început, pe cînd fetişcana e încă o ţărăncuţă nevinovată, o *cage de fauvettes***.

---

* „Frumosul tînăr pe care îl întîlnisem într-o noapte la cerc se înrolase, nu de mult, în trupele de spahii" (Gérard de Nerval, *Sylvie*, ed. cit., p. 151) (n.tr.).

1. *Cf.* criticile faţă de tentativele de clarificare şi prelungire a textului original, în Berman (1999: 54-59).

** „...colivia cu păsărele agăţată la stînga..." (Gérard de Nerval, *Sylvie*, ed. cit., p. 125) (n.tr.).

Mai tîrziu, cînd Sylvie a devenit aproape orăşancă (iar naratorul o simte deja îndepărtată, pierdută pentru totdeauna), în camera ei, de-acum împodobită mult mai sofisticat, apare o colivie de canari. Dacă verificăm în dicţionar ce sînt *les fauvettes*, vedem că în italiană se numesc *silvie* („pitulici"). Acestea sînt situaţiile în care traducătorul e ispitit să spună mai multe decît zicea textul originar. Ia gîndiţi-vă: silviile Silviei! Din păcate, Nerval vorbea în franceză şi n-avea cum să se fi gîndit la acest joc de cuvinte. Să traduci înseamnă să te răzvrăteşti uneori împotriva propriei limbi, atunci cînd ea introduce efecte de sens care în limba originară nu erau urmărite. Dacă traducătorul ar include acel joc de cuvinte, ar trăda intenţiile textului-sursă.

Toţi traducătorii italieni (şi eu, pe urmele lor) au optat pentru *capinera* (într-adevăr, o *capinera* e o *Sylvia atricapilla*). Sieburth zice *linnets* (care în franceză ar fi *grisets*, aşadar *Carduelis cannabina*), dar nu-i mare diferenţă: în orice caz, e vorba de păsările sălbatice, care se capturează la ţară şi sînt opuse canarilor, ca zburătoare ţinute în casă.

Gadamer (1960, trad. it.: 444) a observat că „traducerea, ca orice interpretare, e o clarificare plină de emfază". Vom vedea în capitolul 10 cît de diferit este să clarifici interpretînd şi să clarifici traducînd. În orice caz, Gadamer avertizează că traducătorul

> nu are voie să lase în suspensie nimic din ceea ce îi este lui însuşi neclar; trebuie să dea cărţile pe faţă. Există, totuşi, cazuri extreme în care originalul este într-adevăr neclar (chiar şi pentru „cititorul originar"). Însă tocmai pe baza acestor cazuri extreme din punct de vedere hermeneutic devine limpede situaţia constrîngătoare în care se găseşte întotdeauna traducătorul. Aici el trebuie să se resemneze. Trebuie să exprime limpede modul în care interpretează lucrurile... Orice traducere care îşi ia misiunea în serios este mai limpede şi mai banală decît originalul*.

Cred că această observaţie ascunde, de fapt, patru probleme diferite. Prima apare atunci cînd o expresie din textul originar îi apare traducătorului ca fiind ambiguă, care ştie sau se teme că un

* Hans-Georg Gadamer, ed. cit., p. 289 (n.tr.).

anumit cuvînt sau o anumită frază pot însemna în limba respectivă două lucruri diferite. În această situaţie, în funcţie de context, traducătorul trebuie să clarifice, este evident, dar plecînd de la principiul că şi cititorul textului de bază era în stare să dezambiguizeze expresiile aparent nesigure. Mi s-a întîmplat ca un traducător să remarce că o frază de-a mea are două sensuri şi i-am răspuns că, în contextul respectiv, doar unul e credibil.

Al doilea caz apare atunci cînd autorul textului originar a comis într-adevăr un păcat de ambiguitate involuntară, eventual din neatenţie. Atunci traducătorul nu numai că rezolvă situaţia în textul-ţintă, dar îi atrage atenţia autorului (dacă mai trăieşte şi dacă e în stare să se recitească în traducere) şi-l poate determina, într-o ediţie succesivă a operei originale, să spună mai limpede ceea ce voia să exprime, întrucît n-avea nici o intenţie (iar textul nu i-o pretindea cîtuşi de puţin) să pară ambiguu.

Al treilea caz apare atunci cînd autorul nu voia să fie ambiguu, a fost astfel din neatenţie, dar cititorul (sau traducătorul) consideră că acea ambiguitate e interesantă în text. Atunci traducătorul se va strădui s-o redea, iar autorul n-ar trebui să se indigneze, fiindcă va descoperi că *intentio operis* rezultă (din fericire) mai subtilă decît *intentio auctoris*.

Al patrulea caz apare atunci cînd autorul (şi textul) *voiau* să rămînă în ambiguitate, tocmai pentru a stîrni o interpretare care oscilează între două ipoteze. În asemenea situaţii, consider că traducătorul *este obligat* să recunoască şi să respecte ambiguitatea, iar dacă o clarifică, face o greşeală.

În postfaţa sa la traducerea italiană a lui *Moby Dick*, Bernardo Draghi umple trei pagini în legătură cu faimoasa formulă de început, *Call me Ishmael* *. Traducerea clasică a lui Pavese spunea *Chiamatemi Ismaele* („Numiţi-mă Ismail"). Draghi observă că acest început sugerează cel puţin trei lecturi diferite: (i) „adevăratul meu nume nu e Ismail, dar spuneţi-mi aşa, depinde de voi să hotărîţi de ce am ales numele ăsta (lumea s-ar putea gîndi la destinul lui Ismael, fiul lui Avram şi al Agarei)"; (ii) „numele meu nu e important, eu sînt doar martorul tragediei pe care v-o povestesc"; (iii) „spuneţi-mi pe

* „Numiţi-mă Ishmael" (Herman Melville, *op. cit.*, p. 47) (n.tr.).

numele de botez (ceea ce în engleză echivalează cu a se tutui), consideraţi-mă un prieten, aveţi încredere în ceea ce vă povestesc".

Să presupunem că Melville a vrut să lase în suspensie decizia cititorilor săi şi a avut un motiv pentru care n-a scris *My name is Ishmael* (care în italiană s-ar putea traduce foarte simplu cu *Mi chiamo Ismaele* – „Mă numesc Ismail"). Draghi a hotărît să traducă *Diciamo che mi chiamo Ismaele* („Să zicem că mă numesc Ismail"). Chiar dacă restul traducerii sale mi se pare apreciabil, aş spune că opţiunea lui Draghi nu doar face textul italian mai puţin lapidar decît cel englez (şi vom vedea mai jos cît de mult contează în literatură cantitatea cuvintelor), ci încurajează varianta de lectură (i). În orice caz, cu acel „să zicem" insistă să-l avertizeze pe cititorul italian că respectiva autoprezentare face aluzie la ceva nemărturisit. Am impresia că textul original îi lăsa mai multă libertate cititorului să intuiască sau nu ceva neobişnuit. Însă, prin opţiunea sa, Draghi a exclus lectura (iii). Prin urmare, această traducere spune, pe de o parte, mai puţine lucruri şi, pe de altă parte, mai multe decît textul originar. Într-un fel, introduce o ambiguitate şi, în alt fel, o elimină.

Iată o situaţie de clarificare cu care a trebuit să fiu de acord, dar care provoacă anumite îndoieli. Într-unul dintre jurnalele sale de traducător, Weaver (1990) aminteşte capitolul 107 din *Pendulul lui Foucault*: pe scurt, într-o excursie nenorocită prin Munţii Apenini din Liguria, împreună cu Lorenza, Belbo accidentează un cîine şi ambii petrec o după-amiază în faţa animalului suferind, fără a şti ce să facă. La un moment dat, în text apare:

Uggiola, aveva detto Belbo, cruscante...*

Mie, termenul *uggiola* mi se părea corect şi pe înţelesul tuturor (poate mai mult decît *cruscante*), dar desigur că îmi pierdusem deja obişnuinţa de a-l face pe Belbo să se exprime în termeni voit literari şi e clar că, în perplexitatea acelei clipe, enunţul lui, mai mult decît

* „Chelălăie, zisese Belbo, academic..." (Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, trad. Ştefania Mincu, Iaşi, Ed. Polirom, 2005, p. 624) (n.tr.).

o constatare, e un citat, dacă nu din altă parte, măcar din dicţionar. Weaver şi-a dat seama de tonul rafinat al acelui verb şi a observat că englezescul *whimpers* n-ar fi fost la fel de „inefabil" (şi nici n-ar fi fost clară eventuala referinţă la Academia de la Crusca). De aceea, mi-a cerut permisiunea de a insista pe voluptatea citaţionistă şi a traduce:

> He's whimpering, Belbo said, and then, with Eliotlike detachment: He's ending with a whimper.

Nu puteam decît să fiu de acord cu opţiunea lui, care punea în evidenţă năravul personajului de a da citate. Dar acum, gîndindu-mă mai bine, şi tocmai după ce am citit observaţiile lui Weaver legate de acest episod, am impresia că în original citatul era dat printre rînduri, ca un semn de complicitate (cititorul poate să-l şi ignore), pe cînd în traducere era „explicat". Weaver a clarificat cumva prea mult? Dacă ar trebui să aleg acum, l-aş sfătui să traducă pur şi simplu:

> He's ending with a whimper, Belbo said...

Cititorul n-are decît să priceapă atît cît poate, iar dacă nu se gîndeşte la Eliot, nici o problemă. Dar despre situaţii din această categorie voi vorbi în capitolul 9, legat de citatul intertextual.

5.5. Îmbunătăţirea textului?

S-ar putea menţiona diferite situaţii în care credem că o traducere a îmbunătăţit textul. Aş vrea să exclud, însă, situaţiile de recreare poetică, în care un mare autor reia o operă precedentă şi o povesteşte din nou, într-un mod propriu: e vorba de un procedeu foarte vechi, în care intră în relaţie dialogul uneori inconştient dintre texte îndepărtate, omagiul adus predecesorilor (şi aşa-numita „angoasă a influenţei"), fecunda „lectură greşită", iar uneori pînă şi eroarea de traducere, datorită redusei familiarizări cu limba-sursă, însoţită de iubirea intensă faţă de model, de unde se pot naşte reinventări de mare poeticitate.

Există „îmbunătăţiri" neintenţionate, care nu provin dintr-o modificare deliberată, ci dintr-o opţiune literală practic obligatorie. De pildă, am fost mereu convins că *Cyrano de Bergerac*, în traducerea

italiană a lui Mario Giobbe, e mai izbutită decît varianta originară a lui Rostand. Să mergem la ultima scenă. Cyrano moare, vocea îi slăbeşte, are o ultimă tresărire de energie:

CYRANO
Oui, vous m'arrachez tout, le laurier et la rose!
Arrachez! Il y a malgré vous quelque chose
Que j'emporte, et ce soir, quand j'entrerai chez Dieu,
Mon salut balaiera largement le seuil bleu,
Quelque chose que sans un pli, sans une tache,
J'emporte malgré vous...
(*Il se lance l'épée haute*)... et c'est...
(*L'épée s'échappe de ses mains, il chancelle, tombe dans les bras de Le Bret et Ragueneau*)

ROXANE
(*se penchant sur lui et lui baisant le front*)
C'est?...

CYRANO
(*rouvre les yeux, la reconnaît et dit souriant*)
Mon panache*.

Traducerea lui Mario Giobbe e următoarea:

CYRANO
Voi mi strappate tutto, tutto: il lauro e la rosa!

---

* „CYRANO: Smulgeţi-mi flori şi lauri; smulgeţi, nu pregetaţi!/ Dar ştiu că am un lucru ce nu puteţi să-l luaţi,/ Curat şi fără cute, frumos ca bolta-albastră,/ Pe care-l iau cu mine, ferit de ura voastră,/ C-un larg salut să mătur în pragul spre lăcaşul/ De stele... (*Se avîntă cu spada ridicată.*) Orice-aţi face! (*Spada îi cade. El se clatină şi se prăbuşeşte în braţele lui Le Bret şi Ragueneau.*) LE BRET: Ce este? ROXANA (*aplecîndu-se şi sărutîndu-l pe frunte*): Ce? CYRANO (*deschide ochii, o recunoaşte şi spune surîzînd*): Panaşul!" (Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, comedie eroică în cinci acte, în versuri, trad. Corneliu Rădulescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, pp. 310-311) (n.tr.).

Strappate pur! Malgrado vostro c'è qualche cosa
ch'io porto meco, senza piega né macchia, a Dio,
vostro malgrado...
(*Si lancia, la spada levata*)
Ed è...
(*la spada gli cade di mano, egli barcolla e cade nelle braccia di Le Bret e Raguenau*)

ROSSANA, *piegandosi sopra di lui e baciandogli la fronte.*
Ed è?...

CYRANO, *riapre gli occhi, la riconosce, e sorridendo dice.*
Il pennacchio mio!

Acel *mon panache* din franceză, din cauza accentului, cade şi slăbeşte într-o şoaptă. Rostand o ştia atît de bine încît pune la sfîrşit un singur punct, şi nu semnul exclamării. Pe cînd *pennacchio mio* din italiană e un ţipăt melodramatic (şi într-adevăr Giobbe foloseşte semnul exclamării). La lectură iese mai bine varianta franceză. Dar pe scenă, şoapta franţuzească e lucrul cel mai dificil de interpretat fiindcă, în timp ce o pronunţă, muribundul ar trebui cumva să se ridice într-o rînă, cu o ultimă tresărire de orgoliu, dar nu mai are voce. În italiană, dacă *pennacchio* nu e strigat, ci şoptit, limba sugerează gestul şi ai impresia că muribundul se ridică, pe cînd vocea totuşi i se stinge.

Mi s-a întîmplat să văd cîţiva Cyrano francezi, care au reuşit să se ridice puţin, în timp ce ziceau *mon panache* (de pildă Belmondo), la fel cum am văzut cîţiva Cyrano italieni lăsîndu-se purtaţi de *pennacchio*, totuşi îl prefer în continuare pe Giobbe în locul lui Rostand, cel puţin din punct de vedere teatral.

Nu ştiu dacă să consider ca îmbogăţire mai mult sau mai puţin permisă ori parţială recreare (vezi mai sus) situaţiile de traducere feministă, numită *translation by accretion*, „în care nu e privilegiat un singur semnificat al unui termen sau al unui joc de cuvinte, dar se încearcă redarea efectelor sensului global, explicitîndu-se diversele trasee semantice conţinute în ele: *coupable* devine *culpable* şi *cuttable*, *voler* devine *to fly* şi *to steal*, *dépenser* devine *to spend* şi *to unthink*... Rescrierea feminină re- sau transcontextualizează operele

pe care le traduce, actualizînd diverse *mises en abyme*, lăsîndu-se pe seama privirii deliberat ambigue şi distorsionante a traducătoarei, care subliniază mecanismele ficţiunii şi, în acelaşi timp, le oferă posibilitatea unei reutilizări în noi scopuri"[1]. Nu se poate stabili o circumstanţă discriminatoare abstractă, dar consider că în multe dintre aceste situaţii se poate vorbi despre o recreare sau despre o nouă operă. Oricum, dacă jocul e la vedere, cititorul ştie că se află în faţa unei operaţii de reinterpretare şi probabil că apreciază mai mult sfidarea transpunerii, şi nu originalul. Dacă, în schimb, jocul nu se face la vedere, atunci – pe lîngă toate consideraţiile privind importanţa fenomenului şi rezultatele sale – în termeni legali s-ar putea vorbi despre un gest arbitrar, comis împotriva unui lector ingenuu.

Există, în fine, situaţiile în care traducătorul pierde ceva, din neatenţie, şi totuşi, printr-o compensaţie norocoasă, cîştigă altceva. Un caz ciudat a fost acela semnalat mie de către Masaki Fujimura, traducătorul japonez al romanului *Insula din ziua de ieri*, care (aşa cum ar trebui să facă orice bun traducător) a consultat transpunerile în alte limbi ale romanului şi a găsit, maliţios, o greşeală de-a lui Bill Weaver în versiunea engleză.

Vorbind, la începutul capitolului şase, despre un fel de viziune pe care protagonistul a avut-o despre răsăritul soarelui din mările Sudului, textul meu zicea:

> Gli apparve subito come un frastagliato profilo turchese che, nel trascorrere di pochi minuti, già si stava dividendo in due strisce orizzontali: una spazzola di verzura e palme chiare già sfolgorava sotto la zona cupa delle montagne, su cui dominavano ancora ostinate le nubi della notte. Ma lentamente queste, nerissime ancora al centro, stavano sfaldandosi ai bordi in una mistura bianco e rosa.

1. Demaria (2003, § 3.2.2 şi 3.2.3), care o citează pe acest subiect pe Wing (1991) şi traducerile sale din Hélène Cixous, afirmînd că traducătoarea trebuie „să trateze cu mare atenţie textul şi să-şi lase limba să-l străpungă [...]. Traducerea trebuie să lucreze pe urmele trupului şi ale ritmurilor sale" (pp. 7-9). Tot în Demaria (2003, § 3.4), vezi paginile despre traducerile „coloniale" şi acelea (firește, indirecte în situaţia traducerii) dedicate problemei literaturilor postcoloniale.

Era come se il sole, anziché colpirle di fronte stesse ingegnandosi di nascervi da dentro ad esse, pur sfinendosi di luce ai margini, s'inturgidissero gravide di caligine, ribelli a liquefarsi nel cielo per farlo divenire specchio fedele del mare, ora prodigiosamente chiaro, abbagliato da chiazze scintillanti, come se vi transitassero banchi di pesci dotati di una lampada interna. In breve però le nuvole avevano ceduto all'invito della luce, e si erano sgravate di sé abbandonandosi sopra le vette, e da un lato aderivano alle falde condensandosi e depositandosi come panna, soffice là dove colava verso il basso, più compatta al sommo, formando un nevaio, e dall'altro, facendosi il nevaio al vertice una sola lava di ghiaccio, esplodevano nell'aria in forma di fungo, prelibate eruzioni in un paese di Cuccagna*.

Puţin mai tîrziu, impresionat de noi experienţe uluitoare, personajul se întreabă dacă nu cumva visează:

Non avrebbe potuto, pertanto, essere sogno anche il gran teatro di celesti ciurmerie che egli credeva di vedere ora all'orizzonte?**

---

* „Îi apăru îndată un profil albastru ca peruzeaua pe margine, care în decurs de cîteva minute se şi despărţise în două fişii orizontale: o verdeaţă ca peria şi palmieri luminoşi se zăreau acum sub masa întunecoasă a munţilor, peste care mai stăruiau cu încăpăţînare norii din timpul nopţii. Dar încet, încet, aceştia încă negri de tot în centru se destrămau pe margini într-un amestec de alb şi trandafiriu./ Era ca şi cum soarele, în loc să-i lovească de-a dreptul, îşi dădea osteneala să se nască dinlăuntrul lor, iar ei, chiar dacă se topeau în lumină pe margini, se umflau îngreunaţi de funingine, răzvrătindu-se şi nevrînd să dispară-n cer şi să-l lase pe acesta să devină oglindă fidelă a mării, acum din cale afară de limpede, orbită de pistrui scînteietori, de parcă treceau prin ea bancuri de peşti avînd fiecare cîte-o luminiţă pe dinlăuntru. Curînd însă norii cedaseră poruncii luminii, şi-şi uşuraseră povara lăsîndu-se să plutească spre culmi, iar într-o parte se aşterneau pe povîrnişuri îndesindu-se şi depunîndu-se ca o spumă mai pufoasă acolo unde aluneca în jos, dar mai compactă deasupra, formînd un morman de zăpadă, iar pe cealaltă, troianul devenind pe vîrf o singură lavă de gheaţă, explodau în văzduh, sub formă de ciuperci, nişte erupţii de minuni cu gust nemaivăzut dintr-o ţară a Cuccagnei" (Umberto Eco, *Insula...*, ed. cit., pp. 68-69) (n.tr.).

** „N-ar fi putut oare, aşa stînd lucrurile, ca tot vis să fie şi spectacolul acesta de turme cereşti pe care el credea că-l vede acum la orizont?" (*ibidem*, p. 70) (n.tr.).

După ce a tradus destul de bine primul fragment, cînd s-a pomenit confruntat cu *ciurmerie* (şi amintesc aici că termenul înseamnă păcăleală, înşelătorie, impostură), Weaver l-a înţeles ca provenind din *cosa da ciurma* („o chestie de gaşcă"), întrucît acţiunea se desfăşura pe o navă, şi a tradus cu *celestial crews*. Literalmente vorbind, e o greşeală, sau cel puţin o inadvertenţă. Şi totuşi, e oare chiar atît de rău că pe cer se învîrt echipaje celeste? Trebuie să spun că, citind traducerea în manuscris, n-am găsit nimic care să mă deranjeze. În pasajul scris de mine (care se referă la înşelătoriile pe care le produc viziunile şi iluzionismul baroc) exista o izotopie a escrocheriei, iar în textul-ţintă aceasta se pierde, lăsînd locul unei izotopii navale, altminteri şi aceea prezentă. Că pe cerul respectiv (teatru al înşelătoriilor vizuale) apăreau dansînd fantomatici marinari, poate că adaugă o nuanţă de suprarealism la acea viziune (şi iluzie).

Totuşi, în linii mari, aş spune că traducătorul nu trebuie să-şi propună îmbunătăţirea textului. Dacă are impresia că povestea cu pricina putea fi mai bună, să pună mîna, ca autor, şi să scrie alta, aşa cum Sartre a rescris *Kean* de Dumas. Dacă traducem o operă modestă, prost scrisă, ea trebuie să rămînă aşa, pentru ca lectorul nostru să ştie limpede ce-a făcut autorul. Doar dacă nu traducem cumva pentru colecţii de divertisment, care oferă poveşti poliţiste de mîna a zecea, mărunte romane sentimentale sau pornografie deşănţată. În asemenea situaţii, cititorul oricum nu ştie cine-i autorul, adeseori îi uită instantaneu numele şi dacă, din motive comerciale, traducătorul sau editorul vor ca o scenă de sex şi violenţă să devină mai savuroasă, n-au decît să mărească turaţia după plac, tot aşa cum îndemînaticul pianist de la bar poate transforma, la ora două noaptea, un mic motiv vesel într-o elegie lacrimogenă. Însă asemenea licenţe, chiar fără a ţinti să ne stoarcă lacrimi, ci vrînd să obţină efecte miraculoase, şi le permiteau coloşii jazzului, atunci cînd dintr-o temă banală scoteau un *jam session* care, dacă s-a mai salvat în vreo înregistrare, încă se mai ascultă cu emoţie şi respect.

Dar în asemenea situaţii s-a trecut fie la recrearea radicală (despre care voi vorbi în capitolul 12), fie la adaptare ori transmutare, despre care voi vorbi în capitolul 13.

Vreau însă acum să iau în considerare un caz-limită, în care ispita îmbunătăţirii e foarte puternică şi vă voi povesti o experienţă

personală[1]. Cu cîţiva ani în urmă, cînd Editura Einaudi şi-a început colecţia aceea cu copertă albastră, cuprinzînd texte traduse de scriitori (şi unde urma să traduc *Sylvie*), i-am răspuns invitaţiei lui Calvino, propunînd transpunerea *Contelui de Monte-Cristo* de Dumas. Am considerat dintotdeauna acest roman ca o capodoperă a prozei, dar să afirmi forţa narativă a unei opere nu înseamnă neapărat să zici că e vorba despre o operă de artă perfectă. De obicei, apreciem cărţile de acest tip, afirmînd că e vorba despre capodopere de „paraliteratură", drept care putem fi de acord că Souvestre şi Allain n-au fost *mari* scriitori şi totuşi, cum li s-a întîmplat suprarealiştilor, să ne bucurăm de forţa aproape mitologică a unui personaj ca Fantômas.

Fireşte că paraliteratura există şi avem atîta marfă de duzină, romane poliţiste sau siropoase, pe care le citim pe plajă, care au destinaţia explicită de a ne distra şi nu-şi pun probleme de stil sau inventivitate (ba chiar au succes numai dacă sînt repetitive şi urmează o schemă deja îndrăgită de cititori). Paraliteratura e permisă, la fel ca şi guma de mestecat, care îşi are importanţa sa proprie, inclusiv în termeni de igienă dentară, fără să apară vreodată în meniul unui restaurant de mare clasă. Dar în situaţii ca aceea a lui Dumas, e îndreptăţit să ne întrebăm dacă, în ciuda faptului că scria, pe bani, fascicule în serial, desigur pentru a-şi incita şi a-şi flata publicul, făcea doar (şi mereu) paraliteratură.

Ce sînt romanele lui Dumas ne apare limpede atunci cînd încercăm să-l recitim pe contemporanul său, Eugène Sue, pe atunci mai faimos decît el şi de la care Dumas a preluat nu puţine sugestii. De pildă, *Contele de Monte-Cristo*, cu sărbătorirea justiţiarului răzbunător, a fost scris pe urmele succesului cu *Misterele Parisului* de Sue[2]. Însă, tocmai, dacă recitim *Misterele Parisului* (care de asemenea a stîrnit isterii colective, identificări cu personajele, ba chiar şi replici politico-sociale), ne dăm seama că lungimile fac din ea o carte greoaie şi reuşim s-o mai citim doar ca document. În schimb *Cei trei muşchetari* reprezintă o carte încă dinamică, alunecă plăcut ca o

1. Nu pot decît să reiau ceea ce am povestit (în Eco, 1985) despre încercarea mea, eşuată, de a da o nouă traducere pentru *Contele de Monte-Cristo*.
2. Vezi meditaţiile mele despre Sue, dar şi despre Dumas (în Eco, 1978), unde altminteri reiau scrieri publicate anterior.

piesă de jazz, ba chiar şi atunci cînd apar cele pe care le-am definit „dialoguri la metru", două sau trei pagini cu replici scurte şi lipsite de importanţă, prelungite pentru că autorul era plătit în funcţie de numărul de rînduri scrise, ele au o graţie teatrală.

Am putea spune atunci că Dumas avea un stil mai bun decît al lui Sue şi, aşadar, producea *bine* ceea ce pentru Croce era „literatură", pe cînd Sue nu avea acest dar. Însă asemenea concesii indulgente nu funcţionau la *Contele de Monte-Cristo* care, după cum vom vedea, ne pare scris foarte *rău*.

Fapt este că există virtuţi de scriitură care nu neapărat se identifică nici cu lexicul, nici cu sintaxa, ci mai curînd cu tehnicile de ritm şi dozajul narativ inteligent, care ne ajută să depăşim, chiar şi pe neobservate, graniţa dintre literatură şi paraliteratură, şi produc figuri şi situaţii mitice care cuceresc imaginarul colectiv. De fapt noi cunoaştem ceea ce a fost definit ca „forme simple", cum sînt poveştile pentru copii, cărora deseori nu le ştim autorul iniţial (sau pe cel care a reluat sub formă literară o povestire populară) şi care pun în circulaţie, în tradiţia intertextuală, personaje de neuitat, cum sînt Scufiţa Roşie, Cenuşăreasa ori Motanul Încălţat, ale căror întîmplări supravieţuiesc, indiferent de cel care le povesteşte şi de felul în care o face, fie că e vorba de un autor de opere de popularizare pentru tineri, de mama care stă lîngă patul copilului sau de cel care apoi le adaptează pentru balet ori pentru desene animate. De aceeaşi natură sînt miturile, Oedip exista înainte de Sofocle, Circe înainte de Homer, unul şi acelaşi model mitic s-a încarnat în mulţi *picaros* spanioli, în Gil Blas, în Simplicissimus sau în Thyl Ulenspiegel. Dacă există asemenea forme simple, de ce să nu recunoaştem că „simplitatea" nu este neapărat echivalentă cu scurtimea şi că pot exista forme simple care dau naştere unui roman de patru sute de pagini?

Am putea vorbi despre forme simple şi în opere care, uneori întîmplător, dintr-o dezinvoltură grăbită, dintr-un cinic calcul comercial, aduc pe scenă grupuri întregi de arhetipuri şi dau naştere, de pildă, unor filme cum e *Casablanca*[1]. *Contele de Monte-Cristo* ar ţine atunci de această categorie de *simple forme şchioape*, sau foarte complicate, dacă mi-e permis oximoronul.

1. Vezi textul meu „Casablanca sau renaşterea zeilor" (Eco, 1977b: 138-146).

Să uităm o clipă limbajul şi să ne gîndim doar la fabula şi intriga pe care *Contele de Monte-Cristo* ni le povesteşte. Sub concentrarea de nesfîrşite întîmplări şi infinite lovituri de scenă, ies la suprafaţă unele structuri arhetipale, pe care nu ezit să le calific „cristologice". Îl avem pe eroul nevinovat, trădat de tovarăşii săi, o îngrozitoare coborîre în infernul castelului d'If, întîlnirea cu figura paternă a abatelui Faria, care cu propria moarte şi înfăşurîndu-l în propriul giulgiu îl salvează pe Dantès; Dantès care, din pînza funebră, ca dintr-un uter salvator, iese (învie) din adîncul mării şi se înalţă la o bogăţie şi o putere nemaiauzite; avem mitul Justiţiarului aproape omnipotent, care se întoarce pentru a-i judeca pe cei vii şi pe cei morţi şi pentru a satisface cele mai nemărturisite dorinţe de revanşă ale oricărui cititor; acest Crist Răzbunător suferă de mai multe ori de slăbiciunile din Grădina Ghetsimani, pentru că e, în definitiv, Fiul Omului şi se întreabă dacă într-adevăr are dreptul să-i cheme la judecata nemiloasă pe păcătoşi. Iar asta nu e totul: avem Orientul din *O mie şi una de nopţi*, Mediterana cu trădătorii şi piraţii ei, societatea franceză de la începuturile capitalismului, cu intrigile şi mondenităţile ei, şi chiar dacă o găsim mai bine reprezentată la Balzac, chiar dacă Dantès, antrenat din greşeală în visul bonapartist, nu are complexitatea şi ambiguităţile nici ale lui Julien Sorel, nici ale lui Fabrice del Dongo, fresca e totuşi puternică, iar Monte-Cristo (ajutîndu-i pe mic-burghezi şi pe proletarii ca el – şi ca şi cititorii) intră în luptă, opunîndu-se celor trei duşmani, finanţele, magistratura şi armata, dar nu numai, ci îl învinge pe bancher, mizînd pe fragilitatea bursei, pe magistrat, descoperindu-i o crimă mai veche, şi pe general, dezvăluindu-i lipsa de onoare militară. Iar apoi *Contele de Monte-Cristo* ne aruncă în ameţeala mărturisirilor, resort narativ fundamental încă de pe vremea vechilor greci, dar nu se mulţumeşte cu una singură, cum era suficient la Aristotel, ci ne serveşte un şir întreg, la grămadă. Monte-Cristo li se dezvăluie tuturor, de mai multe ori, şi nu contează că de fiecare dată noi aflăm aceleaşi adevăruri; ci că (bucurîndu-ne de puterea lui) sîntem mereu mulţumiţi de surprinderea celorlalţi şi am vrea să nu mai termine, recunoscînd încă o dată: „Eu sînt Edmond Dantès!".

Avem aşadar cele mai bune motive pentru a considera *Contele de Monte-Cristo* un roman de capă şi spadă. Şi totuşi, şi totuşi...

Casablanca rămîne un film divinizat pentru că, în energia sa sălbatică, înaintează repede, ca şi *Cei trei muşchetari*, pe cînd *Contele de Monte-Cristo* (iar aici revenim la limbaj, care parcă se sufocă la fiecare pas) e înglodat şi gîfîitor. Cu numeroase redundanţe, repetă fără jenă acelaşi adjectiv pe rîndul următor, se împotmoleşte în digresiuni sentenţioase, împiedicîndu-se în concordanţa timpurilor, nu mai reuşeşte să încheie fraze de douăzeci de rînduri, în timp ce personajele sale tot timpul pălesc la faţă, îşi şterg sudoarea îngheţată care le picură de pe frunte, se bîlbîie cu o voce inumană, povestesc pe toate drumurile ceea ce au povestit deja cu cîteva pagini mai înainte – şi e de ajuns să calculăm, în primele trei capitole, de cîte ori repetă Edmond la toată lumea că vrea să se însoare şi e fericit, ca să recunoaştem că paisprezece ani la castelul d'If reprezintă pedeapsa meritată pentru un asemenea palavragiu neobosit. Cît priveşte cele mai nefericite incontinenţe metaforice, e de ajuns să citäm capitolul 40, unde vechiul turn de telegraf e astfel descris:

> On n'eût pas dit, à la voir ainsi ridée et fleurie comme une aïeule à qui ses petits-enfants viennent de souhaiter la fête, qu'elle pourrait raconter bien de drames terribles, si elle joignait une voix aux oreilles menaçantes qu'un vieux proverbe donne aux murailles*.

Drept care nu putem decît fremăta cu admirativă oroare citind o anonimă şi vetustă traducere italiană, în neuitata colecţie a Editurii Sonzogno:

> Si sarebbe detto, vedendola così ornata e fiorita come una bisavola di cui i suoi nipotini celebrano il giorno natalizio, che essa avrebbe potuto raccogliere drammi assai terribili, se avesse aggiunto la voce alle orecchie minaccevoli che un vecchio proverbio attribuisce alle muraglie.

---

* „Văzîndu-l astfel, zbîrcit şi gătit ca un bunic căruia nepoţeii au venit să-i ureze de sărbători, n-ai fi zis că turnul poate povesti atîtea drame cumplite, dacă i s-ar fi adăugat şi glas pe lîngă urechile ameninţătoare despre care un vechi proverb ne asigură că zidurile le au" (Alexandre Dumas, *Contele de Monte-Cristo*, trad. Gellu Naum, Bucureşti, Ed. Minerva, 1985, vol. IV, p. 96) (n.tr.).

De ce se lungeşte Dumas cu atîta neruşinare o ştim şi am spus-o deja, era plătit în funcţie de cîte rînduri scria şi de multe ori se repeta, fiindcă povestirea era publicată în serial şi trebuia să-i reaminteşti cititorului uituc ceea ce se întîmplase în episodul precedent. Dar trebuie să ţinem seama de aceleaşi exigenţe şi în traducerea făcută astăzi? N-am putea proceda ca însuşi Dumas, dacă ar fi fost plătit numai să economisească hîrtia? N-ar fi înaintat el însuşi cu o viteză mai mare, dacă ar fi ştiut că cititorii săi şi-au făcut deja educaţia pe Hemingway sau pe Dashiell Hammett? Nu i-am veni oare în ajutor *Contelui de Monte-Cristo* dacă l-am mai mlădia acolo unde redundanţa e inutilă?

Am început să calculez. Dumas zice mereu că un personaj se ridică de pe scaunul pe care era aşezat. Păi, de pe care alt scaun să se ridice? Nu era suficient oare să traduc că se ridica de pe scaun sau pur şi simplu că se ridica şi gata, dacă deja se subînţelegea că stă la masă ori la birou? Dumas scrie:

> Danglars arracha machinalement, et l'une après l'autre, les fleurs d'un magnifique oranger; quand il eut fini avec l'orange, il s'adressa à un cactus, mais alors le cactus, d'un caractère moins facile que l'oranger, le piqua outrageusement*.

De ce n-aş putea traduce astfel?

> Strappò macchinalmente, uno dopo l'altro, i fiori di un magnifico arancio; quando ebbe finito si rivolse a un cactus il quale, di carattere più difficile, lo punse oltraggiosamente.
> (A smuls maşinal, una după alta, florile unui minunat portocal; după ce-a terminat, s-a răsucit spre un cactus care, avînd un caracter mai dificil, l-a împuns groaznic.)

Se observă din prima, avem trei rînduri în loc de patru, douăzeci şi nouă de cuvinte italiene în loc de patruzeci şi două în franceză:

---

* „Danglars, pe care nu-l prea interesau lucrurile rare, smulgea, fără să-şi dea seama, una după alta, florile unui minunat portocal. Cînd sfîrşi cu portocalul, el se întoarse spre un cactus. Dar cactusul, cu o fire mai puţin prietenoasă decît portocalul, îl înţepă cumplit" (*ibidem*, p. 114) (n.tr.).

o economie de peste douăzeci şi cinci la sută. La lungimea întregului roman, care în ediţia Pléiade are nu mai puţin de 1.400 de pagini, cîştigăm 350 de pagini! Şi e de ajuns, cînd ne confruntăm cu expresii de acest tip:

comme pour le prier de le tirer de l'embarras où se trouvait

să folosim jumătate din cuvintele respective:

come per pregarlo di trarlo d'imbarazzo.
(de parcă l-ar ruga să-l ajute.)

Ca să nu mai vorbim despre tentaţia de-a elimina toţi acei *Monsieur*. Limba franceză foloseşte *monsieur* mai des decît apare în italiană *signore*. Pînă şi în ziua de azi se-ntîmplă în Franţa ca doi vecini, intrînd în lift, să salute cu *bonjour, monsieur*, pe cînd în italiană ajunge un *buongiorno*, pentru a nu include elemente de formalitate exagerată. Să nu mai spunem cîţi *monsieurs* apar în romanele din secolul al XIX-lea. Chiar trebuie oare să-i transpunem, inclusiv atunci cînd vorbesc între ei doi oameni de aceeaşi condiţie socială? Cîte pagini aş fi economisit eliminîndu-i pe toţi acei *monsieurs*?

Şi totuşi m-au cuprins îndoielile, tocmai din această cauză. Prezenţa acelor *monsieurs* nu doar că îi păstra poveştii tonul franţuzesc din secolul al XIX-lea, ci punea în scenă strategii de respect în conversaţie, care erau esenţiale pentru a pricepe raporturile dintre personaje. În acel context, m-am întrebat dacă e permis să traduc *je vous en prie* aşa cum e normal azi, şi anume *vi prego* („vă rog"), sau dacă nu cumva aveau dreptate vechii traducători de la Sonzogno, care scriau *ve ne prego* („rogu-vă")[1].

În momentul respectiv, mi-am spus că toate prelungirile pe care voiam să le evit şi cele trei sute cincizeci de pagini aparent inutile aveau o funcţie strategică fundamentală, creau senzaţia de aşteptare, amînînd

1. Îmi amintesc de lamentaţia convivială a lui Carlo Fruttero, care se lăsa învins, cu admiraţie şi spaimă, în faţa unei expresii tipice pentru cel mai bun *feuilleton* franţuzesc, *s'écria-t-il*. Dar totuşi, ce pierdere de emfază şi dramatism, dacă am traduce pur şi simplu *gridò* („a strigat") sau *esclamò* („a exclamat").

eventualele rezolvări, erau esenţiale în acea capodoperă dedicată ideii de răzbunare, care trebuie servită ca o hrană rece. Şi abia atunci am renunţat la iniţiativa mea, hotărînd că romanul *Contele de Monte-Cristo* este, prin strategia narativă pe care o desfăşoară, dacă nu *bine scris*, în orice caz scris *aşa cum trebuie*, şi n-ar putea fi scris altminteri. Dumas, chiar dacă era sub presiunea unor griji mai puţin nobile, la urma urmelor a înţeles perfect: pe cînd *Cei trei muşchetari* trebuie să înainteze rapid, fiindcă sîntem cu toţii curioşi să aflăm cum se descurcă *ceilalţi*, în schimb *Contele de Monte-Cristo* trebuie să avanseze încetişor şi anevoios, fiindcă despre suferinţa *noastră* e vorba acolo. Doar cîteva pagini pentru a şti că Jussac este învins în duel, fiindcă oricum cititorului nu i se va întîmpla să scoată sabia din teacă, în faţa Mănăstirii Carmelitelor, dar multe pagini pentru a reprezenta vremea prelungită a visărilor noastre, de-a lungul unei vieţi pline de frustrări.

Nu exclud ca, într-o bună zi, să revin asupra ideilor mele şi să mă hotărăsc să realizez această pseudotraducere. Însă ea va trebui prezentată ca o *adaptare*, o carte scrisă la două mîini. Scurtînd romanul, ar trebui să presupun că cititorii cunosc deja opera originală, dar se află într-o altă situaţie istorică şi culturală, nu mai participă la patimile lui Edmond Dantès, îi examinează întîmplările cu privirea înstrăinată şi binevoitor ironică a unui contemporan al nostru şi vor să descopere bine dispuşi, fără a mai vărsa lacrimi, alături de acei eroi, cît de rapid a ajuns Monte-Cristo să-şi pună la cale răzbunarea.

5.6. Compensarea prin recreare

Într-o asemenea situaţie ne-am afla în faţa unei munci pe care o voi numi recrearea radicală sau absolută, despre care voi vorbi în capitolul 12. Acum însă aş vrea să examinez cîteva situaţii în care, pentru a respecta efectul pe care textul voia să-l obţină, sîntem autorizaţi să încercăm *recreări parţiale* sau *locale*.

În cartea mea *Numele trandafirului* apare un personaj, Salvatore, care vorbeşte o limbă compusă din fragmente în limbi diferite. Fireşte că, în textul italian, introducerea termenilor străini avea rostul edificării unei ciudăţenii, dar dacă un personaj ar zice *Ich aime spaghetti*, iar un traducător englez ar reda această expresie poliglotă prin *I like*

noodles, efectul „babelic" s-ar pierde. Iată aşadar textul original şi felul în care trei traducători au reuşit să recreeze, în limba şi cultura lor, frazele personajului meu.

„Penitenziagite! Vide quando draco venturus est a rodegarla l'anima tua! La mortz est super nos! Prega che vene lo papa santo a liberar nos a malo de todas le peccata! Ah ah, ve piase ista negromanzia de Domini Nostri Iesu Christi! Et anco jois m'es dols e plazer m'es dolors... Cave el diabolo! Semper m'aguaita in qualche canto per adentarme le carcagna. Ma Salvatore non est insipiens! Bonum monasterium, et aqui se magna et se priega dominum nostrum. Et el resto valet un figo seco. Et amen. No?"*

„Penitenziagite! Watch out for the draco who cometh in futurum to gnaw your anima! Death is super nos! Pray the Santo Pater come to liberar nos a malo and all our sin! Ha ha, you like this negromanzia de Domini Nostri Jesu Christi! Et anco jois m'es dols e plazer m'es dolors... Cavel el diabolo! Semper lying in wait for me in some angulum to snap at my heels. But Salvatore is not stupidus! Bonum monasterium, and aquí refectorium and pray to dominum nostrum. And the resto is not worth merda. Amen. No?" (*Weaver*)

„Penitenziagite! Voye quand dracon venturus est pour la ronger ton âme! La mortz est super nos! Prie que vient le pape saint pour libérer nos a malo de todas les péchés! Ah ah, vous plait ista nécromancie de Domini Nostri Iesu Christi! Et anco jois m'es dols e plazer m'es dolors... Cave el diabolo! Semper il me guette en quelque coin pour me planter les dents dans les talons. Mais Salvatore non est insipiens! Bonum monasterium, et aqui on baffre et on prie dominum nostrum. Et el reste valet une queue de cerise. Et amen. No?" (*Schifano*)

---

* „Pocăiţi-vă-ţi! *Vide* cînd dracul *venturus est* ca să roadă inima ta! *La mortz est super nos!* Roagă-te să vină sfîntul papa şi să ne mîntuie de *todas le peccata*! Oh, oh, oh, vă *piase* necromanţia asta despre *Domini Nostri Iesu Christi*! *Et anco jois m'es dols e plazer m'es dolors*... Piei, *diabolo! Semper m'aguaita* în vreun cîntec ca să-mi înhaţe hoitul. Dar Salvatore *non est insipiens*! *Bonum monasterium, et aqui* se mănîncă şi se roagă *dominum nostrum*. Şi restul nu face nici cît o ceapă degerată. *Et amen*. Nu?" (Umberto Eco, *Numele...*, ed. cit., p. 51) (n.tr.).

„Penitenziagite! Siehe, draco venturus est am Fressen anima tua! La mortz est super nos! Prego, daß Vater unser komm, a liberar nos vom Übel de todas le peccata! Ah ah, hihhi Euch gfallt wohl ista negromanzia de Domini Nostri Jesu Christi! Et anco jois m'es dols e plazer m'es dolors... Cave el diabolo! Semper m'aguaita, immer pieckster und stichter, el diabolo, per adentarme le carcagna. Aber Salvatore non est insipiens, no no, Salvatore weiß Bescheid! Et aqui bonum monasterium, hier lebstu gut, se tu priega dominum nostrum. Et el resto valet un figo seco. Amen. Oder?" (*Kroeber*)

În *Pendulul lui Foucault* am inventat un personaj, Pierre, care vorbeşte o italiană foarte „franţuzită". Nici o greutate pentru ceilalţi traducători, care trebuiau doar să-şi închipuie cum ar vorbi cineva cu accent şi lexic franţuzesc în limba lor, dar au apărut probleme serioase pentru traducătorul în limba franceză. El putea alege să inventeze un personaj cu lexic şi accent (să zicem) german sau spaniol, dar şi-a dat seama că personajul meu se revendica de la situaţii tipice ale ocultismului francez *fin de siècle*. A hotărît, prin urmare, să accentueze nu faptul că era vorba de un francez, ci că era, în orice caz, un personaj caricatural, şi l-a pus să vorbească folosind expresii care trădează o origine marsilieză.

Un frumos exemplu de recreare parţială e dat de versiunea spaniolă după *Insula din ziua de ieri*. I-am avertizat pe traducători că textul foloseşte un lexic baroc şi, de multe ori, personajele recurg la pasaje din poezia barocă italiană a epocii.

Luaţi un pasaj ca acesta, în care recurgeam la versuri ale lui Giovan Battista Marino (şi aici barele care despart versurile sînt incluse de mine acum):

Da quel momento la Signora fu per lui Lilia, e come Lilia le dedicava amorosi versi, che poi subito distruggeva temendo che fossero impari omaggio: *Oh dolcissima Lilia,/ a pena colsi un fior, che ti perdei!/ Sdegni ch'io ti riveggi?/ Io ti seguo e tu fuggi,/ io ti parlo e tu taci...* Ma non le parlava se non con lo sguardo, pieno di litigioso amore, poiché più si ama e più si è inclini al rancore, provando brividi di fuoco freddo, eccitato d'egra salute, con l'animo ilare come una piuma di piombo, travolto da quei cari effetti d'amore senza affetto; e continuava a scrivere lettere che inviava senza firma

alla Signora, e versi per Lilia, che tratteneva gelosamente per sé e rileggeva ogni giorno.
Scrivendo (e non inviando), *Lilia, Lilia, ove sei ? ove t'ascondi ? / Lilia fulgor del cielo/ venisti in un baleno/ a ferire, a sparire*, moltiplicava le sue presenze. Seguendola di notte mentre rincasava con la sua cameriera (*per le più cupe selve,/ per le più cupe calli,/ godrò pur di seguire, ancorché invano/ del leggiadretto piè l'orme fugaci...*), aveva scoperto dove abitava*.

Traducerea engleză a lui Weaver alege un lexic şi o ortografie din secolul al XVII-lea, dar încearcă să transpună aproape cuvînt cu cuvînt versurile din original. Distanţa dintre „concettismul" barocului italian şi poezia engleză a epocii era poate atît de mare încît nu încuraja contaminările :

From that moment on the Lady was for him Lilia, and it was to Lilia that he dedicated amorous verses, which he promptly destroyed, fearing they were an inadequate tribute : *Ah sweetest Lilia/ hardly had I plucked a flower when I lost it ! / Do you scorn to see me ? / I pursue you and you flee/ I speak to you and you are mute* [...].

---

* „Din momentul acela Doamna deveni pentru el Lilia, şi acestei Lilii îi dedica versuri de iubire, pe care apoi le distrugea temîndu-se să nu fie un omagiu mai prejos de ea : *O, tu, prea dulce Lilia,/ abia o floare cules-am şi te-am pierdut ! / N-ai vrea să te revăd eu oare ? / Eu te urmez, tu fugi de mine,/ Eu îţi vorbesc, tu taci mereu...* Încă nu-i vorbea altfel decît cu privirea, plină de o iubire răzvrătită, fiindcă, cu cît iubim mai mult, cu atît sîntem mai mult înclinaţi către ranchiună, simţind cum ne trec fiori de foc rece, aţîţaţi de o stare bolnăvicioasă, cu inima uşoară ca o pană de plumb, străpunşi de acele ciudate efecte ale iubirii fără căldură ; şi continua să-i scrie scrisori pe care le trimitea fără semnătură Doamnei, şi versuri pentru Lilia, pe care le păstra cu gelozie pentru sine şi le recitea zilnic./ Scriind el (şi netrimiţînd) : *Lilia, Lilia, unde eşti ? unde te-ascunzi ? / Lilia, trăznet din senin/ Ca fulgerul venit-ai/ să mă răneşti, dispărînd*, îi înmulţea prezenţa. Urmărind-o noaptea pe cînd se întorcea acasă cu camerista ei (*prin păduri adînci/ pe ascunse căi,/ bucuros i-aş lua, fie şi-n zadar,/ urma-n fugă, graţiosu-i picioruş...*), descoperise unde locuia" (Umberto Eco, *Insula...*, ed. cit., pp. 162-163) (n.tr.).

Lilia, Lilia, were are thou ? Where dost you hide ? Lilia, splendor of Heaven, an instant in thy presence/ and I was wounded, as thou didst vanish...

Alta a fost decizia traducătoarei spaniole, Helena Lozano, care se confrunta cu o literatură ca aceea din Siglo de Oro, în multe aspecte asemănătoare cu „concettismul" italian. Cum spune însăşi traducătoarea, într-un eseu unde îşi povesteşte experienţa (Lozano, 2001), „Cititorul model al *Insulei*, şi al lui Eco în general, este unul care are gustul descoperirilor şi pentru care constituie un imens izvor de bucurie recunoaşterea surselor. Construirea cititorului model al traducerii n-ar fi fost posibilă fără includerea unor texte din Secolul de Aur".

Lozano a optat, prin urmare, pentru o recreare. Într-un pasaj ca acesta, care exprimă pasiuni amoroase nestăvilite, prea puţin contează ce anume spune iubitul, ci mai degrabă faptul că o spune în tiparele discursului de dragoste din Siglo de Oro. „Selecţia textelor s-a făcut ţinîndu-se seama de caracterul fundamental recreator al traducerilor care se făceau în acea epocă: se găsea un nucleu funcţional (un conţinut sau o formă), care era amplificat într-un mod original. În cazul nostru, izotopiile care contau erau identificarea Lilia/floare, iubita care se sustrage şi urmărirea neliniştită. Iar cu ajutorul lui Herrera şi al unui Góngora minor, cu unele contaminări din Garcilaso, mi-am pus în practică proiectul."

Prin urmare, versiunea Lozano sună astfel:

Desde ese momento, la Señora fue para él Lilia, y como Lilia dedicábale amorosos versos, que luego destruía inmediatamente temiendo que fueran desiguales homenajes: *¡Huyendo vas Lilia de mí,/ oh tú, cuyo nombre ahora/ y siempre es hermosa flor/ fragrantísimo esplendor/ del cabello de la Aurora !...* Pero no le hablaba, sino con la mirada, lleno de litigioso amor, pues que más se ama y más se es propenso al rencor, experimentando calofríos de fuego frío excitado por flaca salud, con el ánimo jovial como pluma de plomo, arrollado por aquellos queridos efectos de amor sin afecto; y seguía escribiendo cartas que enviaba sin firma a la Señora, y versos para Lilia, que guardaba celosamente para sí y releía cada día.

Escribiendo (y no enviando) *Lilia, Lilia, vida mía/ ¿adónde estás ? ¿O dó ascondes/ de mi vista tu belleza ?/ ¿O por qué no, di,*

respondes/ a la voz de mi tristeza ?, multiplicaba sus presencias. Siguiéndola de noche, mientras volvía a casa con su doncella (*Vos siguiendo la fuerza de mi hado/ por este campo estéril y ascondido...*), había descubierto dónde vivía.

În acest caz, recrearea apare ca un act de fidelitate: consider că textul tradus de Lozano produce exact efectul pe care voia să-l producă originalul. E adevărat că un cititor sofisticat şi-ar putea da seama că referinţele se fac la poezia spaniolă şi nu la cea italiană. Dar, pe de o parte, toată povestea se petrece într-o perioadă de dominaţie spaniolă, în acea parte a Italiei în care acţiunea se desfăşoară, iar pe de altă parte traducătoarea ne avertizează: „condiţia de folosire a acestui material e să fie *puţin cunoscut*". În fine, inclusiv Lozano a pus în practică o tehnică de colaj. Le era aşadar dificil cititorilor spanioli să identifice sursele precise: erau mai degrabă conduşi să „respire" o anumită climă. Adică tocmai ceea ce voiam să fac eu în italiană.

Situaţia cea mai interesantă de recreare parţială, iar pentru mine cea mai surprinzătoare, a fost traducerea primului capitol din cartea mea *Baudolino*. Acolo inventasem o limbă pseudopiemonteză, scrisă de un flăcău aproape analfabet din secolul al XII-lea, într-o epocă pentru care nu avem documente de limbă italiană, cel puţin din acea zonă.

Intenţiile mele nu erau de natură filologică – deşi, după ce am scris aproape pe nerăsuflate acel pasaj, urmărind anumite ecouri din copilăria mea şi anumite expresii dialectale din locurile mele de baştină, am consultat cale de vreo trei ani toate dicţionarele istorice şi etimologice pe care le-am găsit, pentru a evita măcar anacronismele zgomotoase, şi mi-am dat seama efectiv că anumite expresii dialectale obscene, care încă se mai folosesc, aveau rădăcini longobarde, aşadar puteam presupune că într-un fel sau altul au trecut prin dialectul necunoscut al acelei epoci. Firește, le-am semnalat traducătorilor că erau constrînşi să recreeze o situaţie lingvistică analogă, dar îmi dădeam seama că problema urma să se schimbe de la o ţară la alta. În aceeaşi perioadă, în Anglia se vorbea Middle English, care însă i-ar fi de neînţeles unui anglofon de azi, Franţa avea deja poezia în *langue d'oc* şi *langue d'oil*, Spania dăduse deja *Cidul*...

E mai mare păcatul că nu pot reproduce aici toate traducerile realizate, fiindcă s-ar vedea cum fiecare a încercat să adapteze acel limbaj inexistent la spiritul propriei limbi, cu efecte dintre cele mai diverse. Mă limitez doar la cîteva exemple.

Baudolino se teme că în cancelaria imperială îşi vor da seama că a „răzuit" şi a stricat pergamentul cu opera fundamentală a episcopului Oto, pentru a-şi scrie peste ea propriile amintiri ezitante; dar pe urmă se consolează, gîndindu-se că acolo nimeni nu va observa şi îşi permite chiar şi o expresie obscenă, pe care apoi o şterge şi o înlocuieşte cu altă expresie dialectală. Observaţi că expresia ştearsă e tipic piemonteză, pe cînd cea care i-a luat locul e mai lombardă (însă presupuneam că Baudolino a absorbit, claie peste grămadă, diferite dialecte din Valea Padului):

> ma forse non li importa a nessuno in chanceleria scrivono tutto anca quando non serve et ki li trova (questi folii) ~~si li infila nel büs del kü~~ se ne fa negott*.

Cea care şi-a pus probleme filologice mai precise a fost Helena Lozano, care hotărîse să redea textul meu într-o spaniolă inventată, care să amintească de *El cantar de mio Cid* şi de *Fazienda de Ultramar*, text, acesta din urmă, plin de cuvinte străine (Lozano, 2003). Dar, confruntată cu acest pasaj, traducătoarea îşi pune şi problema să păstreze cîteva sonorităţi ale originalului, fără a încerca să le refacă neapărat într-o spaniolă medievală. Prin urmare, pentru expresia barată, păstrează dicţia aproape originală, pur şi simplu arhaizînd expresia vulgară *ojete* şi întărind-o prin trunchierea lui *kulo* („lăsînd la libera apreciere a cititorului dacă e o dublă cenzură... sau dacă e vorba de o apocopă fonică, atît de obişnuită în limbajul colocvial"). Aşadar:

> Pero quiçab non le importa a nadie en chancellería eschrivont tot incluso quando non sirve et kien los encuentra [isti folii] ~~se los mete en el ollete del ku~~ non se faz negotium.

---

* „Dar poate că nui pasă la nimene în kancellarie skrie tuoţ chear dac nu slujeşte nimănui şi cin le găseşte (fuoili) ~~şi le bagă în gaura ku~~ nu că face ceva cuele" (Umberto Eco, *Baudolino*, trad. Ştefania Mincu, Iaşi, Ed. Polirom, 2007, p. 5) (n.tr.).

Pentru o altă expresie, *Fistiorbo che fatica skrivere mi fa già male tuti i diti**, după ce-a găsit că *fistiorbo* e o înjurătură dialectală care înseamnă, cuvînt cu cuvînt, „orbir-ai!", Lozano hotărăşte să latinizeze în *fistiorbus ke cansedad eskrevir* – recunoscînd că sensul neologismului adoptat e necunoscut cititorului spaniol, dar că era şi în original necunoscut oricărui cititor italian nefamiliarizat cu dialectul din Alessandria al lui Baudolino.

E interesant de văzut cum au reacţionat ceilalţi traducători. Am impresia că acelaşi tip de raţionament l-a condus şi pe Arenas Noguera, pentru versiunea catalană, sau cel puţin în primul pasaj:

> mes potser no.l interessa negu a cancelleria scriuen tot ancar quan no val e qu.ils trova (ests folii) ~~se.ls fica forat del cul~~ no.n fa res.

În al doilea, traducătoarea a încercat o variantă aproape literală care, din cauza lipsei mele de competenţă lingvistică, nu ştiu ce anume poate să-i transmită cititorului din limba-ţintă: *eu tornare orb*.

Schifano, ca de obicei, încearcă o adaptare foarte franţuzită, în opinia mea, cu bune rezultate:

> mais il se peut k'a nulk importe en la cancellerie ils escrivent tout mesme quanto point ne sert et ke ki les trouve (les feuilles) ~~kil se les enfile dans le pertuis du kü~~ n'en fasse goute.

Tot aşa, pentru *fistiorbo* se întoarce la o expresie populară franceză echivalentă, *morsoeil*. Weaver (după cum vom vedea şi în capitolul următor) *îmblînzeşte* şi *modernizează* (termenul *fistiorbo* devine *Jesú*, care fireşte că e valabil ca exclamaţie de dezacord, dar renunţă la orice trimitere spre „alt" limbaj) şi recurge la o engleză vulgară, aproape contemporană, cu anumite reticenţe de pudoare:

> but may be nobody cares in the chancellery thay write and write even when theres no need and whoever finds them (these pages) ~~can shove them up his~~... wont do anything about them.

Mai interesante sînt opţiunile lui Kroeber. *Fistiorbo* devine (germanizat) un *verflixt swêr* (ceva de genul „e al naibii de greu"), dar

* „Deştiu mare rău mă doare" (*ibidem*, p. 16) (n.tr.).

se pare că, din exigenţă filologică, traducătorul vrea să menţină originalul în celălalt pasaj:

> aber villeicht merkets ja kainer in der kanzlei wo sie allweil irgentwas schreiben auch wanns niëmandem nutzen tuot und wer diese bögen findet ~~si li infila nel büs del kü~~ denkt sie villeicht weitewr darbei.

Aparent e vorba despre o tentativă de a restitui savoarea dialectului originar, însă nu cred că aşa ceva se întîmplă. Aici intră în discuţie o problemă foarte delicată, aceea a obscenităţilor, care nu numai că abundă în paginile introductive în limba „baudolinescă", dar apar ici şi colo în restul textului, cînd personajele populare vorbesc între ele şi folosesc cuvinte şi blesteme dialectale.

Italiana şi limbile romanice în general sînt bogate în înjurături şi expresii obscene, pe cînd limba germană e mult mai rezervată. Astfel, o exclamaţie care în italiană poate că ar părea neconvenabilă, dar nu neobişnuită, şi ar conota originea şi nivelul social al vorbitorului, în germană ar suna ca o blasfemie intolerabilă şi, în orice caz, exagerat de vulgară. Cine a văzut *Deconstructing Harry* de Woody Allen ştie că apare acolo o doamnă newyorkeză care repetă expresia *fucking* tot la zece secunde, ca un refren, dar o doamnă din München n-ar putea pronunţa un termen echivalent cu atîta dezinvoltură.

La începutul capitolului doi din romanul meu, Baudolino intră clătinîndu-se în biserica Sfînta Sofia din Constantinopol şi, pentru a-şi exprima indignarea faţă de cruciaţii care jefuiesc odoarele sfinte şi profanează templul, prin comportamentul lor de tîlhari beţi criţă, lansează cîteva înjurături. Efectul vrea să fie comic: Baudolino, pentru a-i acuza pe invadatori de comportament blasfemator, înjură la rîndul său – deşi purtat de mînia sfîntă şi intenţiile virtuoase. Pentru cititorul italian, Baudolino nu apare deloc ca un adept al Anticristului, ci ca un bun creştin, sincer scandalizat, chiar dacă ar fi trebuit să-şi controleze mai bine limbajul.

Prin urmare Baudolino, năpustindu-se cu spada înălţată către profanatori, strigă:

> Ventrediddio, madonna lupa, mortediddio, schifosi bestemmiatori, maiali simoniaci, è questo il modo di trattare le cose di nostrosignore?*

* „Dumnezeul, Maica Domnului, dar-ar moartea, scîrboşi blestemaţi, porcilor şi simoniacilor, aşa vă purtaţi voi cu odoarele Domnului nostru Isus Hristos?" (*ibidem*, p. 24) (n.tr.).

Bill Weaver a încercat să fie, în engleză, pe cît de blasfemator poate fi un englez şi a tradus:

> God's belly! By the Virgin! 'sdeath! Filthy blasphemers, simonist pigs! Is this any way to treat the things of our lord?

Fireşte că a pierdut efectul popular pentru acel *Madonna lupa* pe care eu, în timpul serviciului militar, în tinereţe, l-am auzit repetat de nenumărate ori de caporalul meu instructor, dar se ştie că anglo-saxonii – şi protestanţii americani – nu au aceeaşi familiaritate cu lucrurile sfinte, pe care o afişează în schimb populaţiile catolice (spaniolii, de pildă, cunosc înjurături mai înfiorătoare decît ale noastre).

Traducătorii în spaniolă, braziliană, franceză şi catalană n-au avut mari probleme să redea sfînta indignare a lui Baudolino:

> Ventredieu, viergelouve, mordiou, répugnante sacrilèges, porcs de simoniaques, c'est la manière de traiter les choses de nostre-seigneur? (*Schifano*)

> Ventredediós, virgenloba, muertedediós, asquerosos blasfemadores, cerdos simoníacos, es ésta la manera de tratar las cosas de nuestroseñor? (*Lozano*)

> Ventre de deus, mäe de deus, morte de deus, nojentos blasfemadores, porcos simoníacos, é este o modo de tratar las coisas de Nosso Senhor? (*Lucchesi*)

> Pelventre dedéu, maredédeudellsops, parlamortededèu, blasfemadores fastigosos, porcos simoníacs, aquesta és manera de tractar les coses de nostre Senyor? (*Arenas Noguera*)

Extrem de prudent şi de *prude* s-a dovedit, în schimb, traducătorul german:

> Gottverfluchte Saubande, Lumpenpack, Hurenböcke, Himmelsakra, ist das die Art, wie man mit den Dingen unseres Herrn umgeht? (*Kroeber*)

După cum se vede, Kroeber nu-i aminteşte direct nici pe Dumnezeu, nici pe Sfînta Fecioară, şi-i insultă pe cruciaţi spunînd că sînt porci

blestemaţi ai Domnului, nenorociţi, neşlefuiţi, pui de lele, iar unica pseudoînjurătură pe care Baudolino o pronunţă e şi singura pe care neamţul cel mai furios şi necioplit ar putea s-o scape vreodată, *Himmelsakra*, un fel de „Cerul şi Grijania" – foarte puţin pentru un ţăran piemontez cu capsa pusă.

În capitolul întîi (cel cu limbajul baudolinesc) e descris asediul Tortonei, felul în care cetatea a fost pînă la urmă invadată şi cum cei mai feroci dintre toţi au fost pavezii. Textul italian spune:

> et poi vedevo i derthonesi ke usivano tutti da la Città homini donne bambini et vetuli et si plangevano adosso mentre i alamanni li portavano via come se erano beeeccie o vero berbices et universa pecora et quelli di Papìa ke alé alé entravano a Turtona come matti con fasine et martelli et masse et piconi ke a loro sbatere giù una città dai fundament li faceva sborare*.

Expresia finală e desigur populară, neşlefuită, dar destul de răspîndită. Jean-Noël Schifano n-a ezitat s-o redea în franceză:

> et puis je veoie li Derthonois ki sortoient toz de la Citet homes femes enfans et vielz et ploroient en lor nombril endementre que li alemans les emmenoient com se fussent breeebies oltrement dict des berbices et universa pecora et cil de Papiia ki ale ale entroient a Turtona com fols aveques fagots et masses et mails et pics qu'a eulx abatre une citet jouske dedens li fondacion les faisoient deschargier les coilles.

Helena Lozano mi-a explicat că are la dispoziţie o expresie spaniolă echivalentă, *correrse*, care însă literalmente înseamnă tocmai *correre* („a alerga"), iar în acel context, cînd fiecare se mişca încoace şi încolo, se risca pierderea conotaţiei sexuale şi se inducea ideea că pe pavezi situaţia de-a distruge o cetate îi făcea să zburde de bucurie. De aceea a adoptat un latinism care să nu-i lase cititorului nici o îndoială:

---

* „Et pormă văzutam derthonezii cum işeau toţ dîn cetate omin fămei copchii bătrăni et să jăluiau eară alamannii îi purtau ca cum erau uoi au berbeci au alte turme et ăia den Pavia cu aida aida hai entrau ăn Turtona ca smintiţi cu legături dă nueale et bîte ciocane et tărnăcopuri că pă iei a dărîmare un tîrg sau o cetate dîn temelii le venea a sburdare" (*ibidem*, p. 16) (n.tr.).

et dende veia los derthonesi ke eixian todos da la Cibtat, homini donne ninnos et vetuli de los sos oios tan fuerternientre lorando et los alamanos ge los lleuauan como si fueran beejas o sea berbices et universa ovicula et aquellotros de Papia ke arre arre entrauan en Turtona como enaxenados con faxinas et martillos et mazas et picos ca a ellos derriuar una cibtat desde los fundamenta los fazia eiaculare.

Bill Weaver n-a încercat adaptări arhaice şi a folosit expresia pe care doamna lui Woody Allen ar fi folosit-o. Mie mi se pare că a fost excesiv de bine crescut, fiindcă *slang*-ul îi oferea probabil o variantă mai bună. Dar poate că alte expresii i-au părut prea moderne sau prea americane:

And then I saw the Dhertonesi who were all coming out of the city men women and children and oldsters too and they were crying while the Alamans carried them away like they were becciee that is berbices and sheep everywhere and the people of Pavia who cheered and entered Turtona like lunnatics with faggots and hammers and clubs and picks because for them tearing down a city to the foundations was enough to make them come.

Ca de obicei, cel mai ruşinos a fost Burkhart Kroeber:

und dann sah ich die Tortonesen die aus der stadt herauskamen männer frauen kinder und greise und alle weinten und klagten indes die alemannen sie wegfürten als wärens schafe und andres schlachtvieh und die aus Pavia schrien Alé Alé und stürmten nach Tortona hinein mit äxten und hämmern und keulen und piken denn eine stadt dem erdboden gleichzumachen daz war ihnen eine grôsze lust.

Eine grôsze lust, chiar dacă o citim ca expresie arhaică, poate însemna cel mult *una grande goduria* („o mare destrăbălare"). Poate că exprimă şi emfaza aproape sexuală cu care pavezii distrugeau o cetate şi, oricum, în germană nu se putea spune mai mult.

Şi în restul textului, cînd am adoptat italiana curentă, Baudolino şi concetăţenii săi se exprimă adesea folosind reminiscenţe din dialectul lor. Ştiam foarte bine că acest aspect urma să fie apreciat doar de „vorbitorii nativi", dar aveam încredere că şi cititorii necunoscători

ai dialectului piemontez vor putea percepe un anumit stil, cadenţele dialectale (aşa cum i se întîmplă unui lombard care îl ascultă pe comicul napoletan Troisi). Pentru orice eventualitate (respectînd un obicei dialectal tipic, acela de-a însoţi expresia argotică prin traducerea sa în italiană, atunci cînd vreau să întăresc afirmaţia), ofeream aşa-zicînd traducerea expresiilor neclare. O grea sfidare pentru traducători care, dacă voiau să păstreze jocul dintre expresia dialectală şi traducere, ar fi trebuit să găsească o expresie dialectală corespunzătoare, dar în acest caz erau constrînşi să modifice specificul vorbirii padane a lui Baudolino. Iată cazurile în care pierderea e fatală, cu excepţia unor tentative de acrobaţie.

Să urmărim un pasaj din capitolul 13, unde includeam (italienizînd-o, dar şi ăsta e un năravdialectal) expresia *squatagnè cmé'n babi*, foarte sugestivă, fiindcă evocă acţiunea celui care striveşte cu piciorul o broască, transformînd-o într-o siluetă plată, care apoi, ca o frunză, se usucă în bătaia soarelui:

> Sì, ma poi arriva il Barbarossa e vi squatagna come un babio, ovverosia vi spiaccica come un rospo*.

Unii traducători au renunţat să mai redea jocul dialect-traducere şi au folosit pur şi simplu o expresie populară din limba lor, limitîndu-se să redea în mod eficient sensul acţiunii:

> Sii, peró després arribarà Barba-roja i us esclafarà com si res. (*Noguera*)

> Yes, but then Barbarossa comes along and squashes you like a bug. (*Weaver*)

> Ja, aber dann kommt der Barbarossa und zertritt euch wie eine Kröte. (*Kroeber*)

Lozano, profitînd de faptul că, în orice caz, expresia se traduce pe urmă, încearcă s-o păstreze ca pe o ciudăţenie neologizantă, adaptînd-o la caracteristicile fonetice ale limbii castiliene; Schifano a întărit caracterul argotic al aluziei, dar transportînd totul în perimetrul francez:

---

* „Da, dar pe urmă vine Barbarossa şi vă hăpăie dintr-o înghiţitură, adică vă-nghite ca pe un broscoi" (*ibidem*, p. 184) (n.tr.).

Sí, pero luego llega el Barbarroja y os escuatańa como a un babio, o hablando propiamente, os revienta como a un sapo. (*Lozano*)

Oui, mais ensuite arrive le Barberousse et il vous réduit à une vesse de conil, autrement dit il vous souffle comme un pet de lapin. (*Schifano*)

Nu întîmplător, eliminînd jocul dintre expresia dialectală şi traducere, textele în catalană, engleză şi germană sînt mai scurte decît celelalte două (şi decît originalul).

Nergaard (2000: 289) notează că uneori recrearea e singura modalitate de a realiza o traducere pe care am putea s-o numim „fidelă" şi citează varianta sa franceză din textul meu „Fragmente", apărut în *Jurnal sumar**, unde îmi închipui că o societate din viitor redescoperă, după o catastrofă atomică, o culegere de cîntecele şi le consideră ca fiind culmea poeziei italiene din secolul XX. Jocul comic provine din faptul că descoperitorii aplică analize critice complicate la nişte texte ca *Pippo non lo sa* ori la melodii interpretate la San Remo. Nergaard, care a fost în situaţia de a transpune acest text în norvegiană, şi-a dat seama că dacă ar fi citat, traduse cuvînt cu cuvînt, versurile cîntecelor italiene, necunoscute de cititorii norvegieni, nimeni n-ar fi priceput latura comică a întregului joc. A hotărît, prin urmare, să schimbe melodioarele italiene cu cîntecele norvegiene echivalente. Acelaşi lucru s-a întîmplat şi cu traducerea din italiană a lui Bill Weaver, pe care, desigur, reuşesc s-o apreciez mai mult, fiindcă recunosc refrenele populare de pe Broadway[1].

Fireşte că acestea sînt exemple de recreare *parţială* sau *locală*. E înlocuit cîntecul, dar nu şi restul poveştii, iar cîntecul e înlocuit tocmai pentru ca într-o altă limbă să se poată înţelege restul poveştii (obţinîndu-se acelaşi efect global). După cum vom vedea în

* Umberto Eco, „Fragmente", în *Jurnal sumar*, trad. Corina Anton, Bucureşti, Ed. Humanitas, 2004, pp. 18-28 (n.tr.).

1. Altfel s-au comportat traducătorii francez, catalan, castilian şi portughez, care au păstrat textele italiene. Evident că afinităţile dintre culturi permiteau identificarea tipului de cîntec, probabil cunoscut în respectivele ţări. Dar au adăugat note explicative în josul paginii. E interesant de notat că editorul german a hotărît să elimine acele pasaje, înlocuindu-le cu altele.

capitolul 12, altfel stau lucrurile cînd avem de-a face cu recrearea totală sau radicală.

În toate aceste exemple, desigur că traducătorii produc (chiar dacă într-o măsură diferită) acelaşi efect pe care textul italian voia să-l ofere. O judecată asupra corectitudinii poate fi pronunţată asumîndu-se ipoteza că efectul care trebuia creat era X_n, pe cînd textul-ţintă creează, în cel mai bun caz, efectul X_{n-1}. Dar sîntem în planul judecăţilor de gust, care nu se discută. Pentru a putea afirma că e vorba în continuare despre o traducere, singurul criteriu este să fie respectată condiţia reversibilităţii.

Bineînţeles, şi încă o dată, reversibilitatea trebuie negociată. Cred că retraducîndu-se în italiană versiunea Lozano a pasajului din *Insula din ziua de ieri* se recunoaşte textul-sursă, chiar dacă s-au schimbat versurile scrise de îndrăgostitul Roberto. Ba chiar, un traducător sensibil ar fi înclinat să recreeze pe cont propriu, găsind echivalenţe în poezia barocă italiană (eventual altele, dar care sînt în stare să producă acelaşi efect). Tot asta se întîmplă în cazul citat de Nagaard: cred că un ipotetic re-traducător al textului meu, din norvegiană, ar pricepe că, în locul cîntecelelor scandinave, ar trebui să folosească, dacă nu chiar *Pippo non lo sa*, atunci măcar *I pompieri di Viggiù*.

BCU IASI/CENTRAL

6.
Referinţa şi sensul de profunzime

În semantică s-a discutat şi se discută pe larg dacă proprietăţile exprimate de un termen dat sînt esenţiale, estimative sau accidentale. Fără a relua această vastă dezbatere (*cf.* de pildă, Violi, 1997), aş sugera că asemenea diferenţe sînt totdeauna dependente de context. În cazul termenului *chaumière*, proprietatea de a fi un anumit tip de locuinţă e desigur esenţială, dar am văzut felul în care diverşi traducători au considerat mai mult sau mai puţin accidental elementul de-a avea un acoperiş din paie. Negocierea Conţinutului Nuclear al unui termen înseamnă să hotărăşti care anume proprietăţi trebuie să fie considerate, în context, accidentale şi pot fi, ca să zicem aşa, escamotate.

Dar acum aş vrea să propun un exemplu de negociere care în aparenţă e pe deplin corectă, şi totuşi ridică o problemă neliniştitoare.

6.1. Încălcarea referinţei

În cartea mea *Lector in fabula* (Eco, 1979) analizez o povestire a lui Alphonse Allais, *Un drame bien parisien*, iar pentru ediţia engleză a acelei lucrări, prietenul meu Fred Jameson a realizat cu tot dinadinsul o traducere a acelei povestiri. În capitolul al doilea al povestirii, cei doi eroi, Raoul şi Marguerite, ieşind într-o seară de la teatru, revin acasă într-un *coupé* şi încep să se certe. Observaţi că tonul şi subiectul acelei dispute vor fi esenţiale pentru continuarea povestirii.

Jameson transpune că se întorceau acasă într-un *hansom cab*. A fost o traducere valabilă pentru *coupé*? Dicţionarele ne spun că un *coupé* e un mic vehicul închis, pe patru roţi, cu două locuri înăuntru, şi vizitiul afară, în faţă. Un *coupé* e adeseori confundat cu un

brougham, care însă poate avea două sau patru roţi, două sau patru locuri înăuntru şi unde vizitiul stă afară, dar în spate. Un *hansom* e practic ca şi un *brougham* şi are, de asemenea, vizitiul în spate (doar că are totdeauna două roţi). Atunci cînd se compară vasăzică un *coupé* şi un *hansom*, poziţia vizitiului devine un element de evaluare, iar o asemenea deosebire ar putea deveni crucială într-un anumit context. Era crucială în *Un drame* şi putem spune oare că versiunea lui Jameson era infidelă?

Nu ştiu de ce n-a folosit Jameson termenul *coupé*, care există deja în lexicul englez. Poate a procedat astfel fiindcă a considerat că *hansom* e un cuvînt mai uşor de înţeles de către cititor şi mai ales pentru că vorbitorului de rînd cuvîntul *coupé* îi evocă deja un tip de automobil, şi nu o trăsură. Dacă aşa stau lucrurile, a făcut foarte bine, iar cazul său reprezintă un excelent exemplu de negociere[1].

De fapt, în acel pasaj, chiar şi cea mai proastă traducere ar spune în mod explicit că cei doi revin acasă într-un vehicul tras de cai, dar ceea ce e cu deosebire important este că ei se ceartă şi că, fiind un cuplu de burghezi cumsecade, înţeleg să-şi rezolve problemele *în privat*. Lucrul de care aveau nevoie era o trăsură *închisă*, burgheză, nu un vulgar mijloc de transport în comun, cu o mulţime de pasageri. Într-o asemenea eventualitate, poziţia vizitiului era irelevantă. Un *coupé*, un *brougham* sau un *hansom* n-ar fi constituit nici o diferenţă, în situaţia lor. Dacă, pentru înţelegerea împrejurării, poziţia vizitiului nu

1. Povestea cu *hansom cab* nu se termină aici. În august 2002, *Unità* le-a oferit cititorilor cotidianului, ca supliment, un vechi roman poliţist din 1886, *Il mistero del calesse* (*Misterul şaretei*) de Fergus Hume. Titlul original era *The Mistery of a Hansom Cab*, iar pe coperta ediţiei din secolul al XIX-lea apărea un *hansom*. Poate sub influenţa ei, un *hansom* e desenat şi pe ediţia italiană din 2002, cu vizitiul plasat, normal, în spate (sau ilustratorul a citit cartea şi a consultat un dicţionar). O şaretă însă are vizitiul în faţă, îndeobşte nu e acoperită, nu e vehicul de folosit la cumpărături şi e condusă, de obicei, de către proprietar. De ce această opţiune? Cu siguranţă din cauza dificultăţii de a traduce *hansom cab*. Fireşte că delictul ar fi părut mai misterios dacă ar fi fost comis, ce ştiu eu, într-un *fiacre* – şi s-ar fi evocat o altă carte plină de mister, *Il fiacre n. 13*, de Xavier de Montepin –, dar din păcate povestea se desfăşoară în Australia, unde nimeni nu vorbea despre *fiacres*.

era esenţială, traducătorul putea foarte bine s-o considere întîmplătoare şi s-o escamoteze.

Totuşi, apare o problemă. Textul originar spunea că cei doi au luat un *coupé*, iar textul tradus spune că au luat un *hansom*. Să încercăm să ne imaginăm scena. În situaţia textului franţuzesc (admiţînd că ştim bine sensul cuvintelor), eroii noştri călătoresc cu o trăsură avînd vizitiul aşezat în faţă; în cazul textului englezesc, cititorul vede în faţa ochilor o trăsură cu vizitiul aşezat în spate. Am arătat că deosebirea e irelevantă, dar din punctul de vedere al unui criteriu de adevăr, cele două texte construiesc scene diferite, sau două lumi ficţionale diferite, în care doi indivizi (şi respectivele trăsuri) arată altfel. Dacă un ziar ar spune că prim-ministrul a sosit la locul calamităţii cu elicopterul, pe cînd el a sosit cu maşina, în cazul în care vestea cu adevărat relevantă era că prim-ministrul s-a deplasat într-adevăr în acel loc, probabil că nici un cititor nu s-ar plînge. Dar dacă diferenţa relevantă era că a mers acolo cu toată viteza ori cu binişorul? Într-un astfel de caz, cotidianul a dat o ştire falsă.

Miza de aici e problema referinţei şi a felului în care o traducere trebuie să respecte actele de referinţă ale textului originar. Înţeleg referinţa în sensul său cel mai restrîns (vezi Eco, 1997, §5), şi anume ca un act lingvistic prin intermediul căruia, putînd fi recunoscută semnificaţia termenilor folosiţi, accentul se pune pe indivizi şi situaţii ale unei lumi posibile (care poate fi aceea în care trăim, dar şi aceea descrisă într-o povestire) şi să spunem că, într-o situaţie spaţio-temporală dată, apare cazul în care există anumite lucruri sau se petrec anumite situaţii. *Pisicile sînt mamifere* nu constituie, din acest punct de vedere al meu, un act de referinţă, ci pur şi simplu stabileşte care sînt proprietăţile pe care trebuie să le conferim pisicilor în general, pentru a putea folosi într-un mod intersubiectiv rezonabil cuvîntul *pisică* şi pentru a utiliza acest cuvînt în eventuale acte de referinţă (şi la fel s-ar întîmpla cu afirmaţia *unicornii sînt albi*). Dacă mi se propun expresii ca *pisicile sînt amfibii* sau *unicornii sînt cu dungi*, probabil că le resping ca „false", dar de fapt înţeleg prin asta că sînt „greşite", cel puţin dacă se consideră valabile manualele de zoologie şi descrierile de unicorni care ni s-au păstrat din bestiarele de demult. Pentru a decide dacă *pisicile sînt amfibii* e o expresie corectă,

trebuie să ne restructurăm întregul sistem de cunoştinţe, aşa cum s-a întîmplat cînd am hotărît că e greşită afirmaţia *delfinii sînt peşti*.

În schimb, expresii ca: *în bucătărie este o pisică*, *motanul meu Felix s-a îmbolnăvit*, *Marco Polo zice în* ***Milionul*** *că a văzut unicorni* se referă la situaţii din lumea reală. Aceste afirmaţii pot fi empiric verificate şi judecate ca fiind adevărate sau false. Fireşte, adaug că, pentru a elabora definiţii generale ca *delfinii sînt mamifere*, a fost nevoie de numeroase acte de referinţă la experienţe concrete, dar e sigur că, în viaţa cotidiană, folosim enunţurile *pisicile sînt mamifere* şi *este o pisică pe covor* în mod diferit. În a doua situaţie, sîntem înclinaţi (dacă nu avem încredere în vorbitor) să verificăm *de visu*, în prima, mergem să deschidem enciclopedia pentru a vedea dacă afirmaţia e corectă.

Pot exista şi texte care nu cuprind acte de referinţă (de pildă un dicţionar sau o gramatică, sau un manual de geometrie plană), însă, în cele mai frecvente situaţii, textele (care sînt nişte rezumate, povestiri, poeme epice sau altele) pun în circulaţie acte de referinţă. Textul unui articol de ziar care afirmă despre cutare personaj politic că a murit pretinde (dacă nu avem încredere în ziar) să verificăm în vreun fel că ceea ce ne-a spus e adevărat. Un text în proză care zice că prinţul Andrei a murit ne determină să acceptăm ideea că (în lumea posibilă din *Război şi pace*) prinţul Andrei a murit într-adevăr, astfel încît cititorul ar protesta dacă l-ar vedea reapărînd mai tîrziu, în cadrul romanului şi ar considera neadevărată afirmaţia unui alt personaj care ar susţine că prinţul Andrei trăieşte.

Traducătorul n-ar trebui să-şi permită să schimbe referinţele textului în proză şi, într-adevăr, nici un traducător nu şi-ar permite să spună, în versiunea lui, că David Copperfield trăia la Madrid sau că Don Quijote trăia într-un castel din Gasconia.

6.2. Referinţă şi stil

Totuşi există situaţii în care referinţa poate fi încălcată, pentru a se reda intenţia stilistică a textului originar.

Romanul meu *Insula din ziua de ieri* se baza în mod esenţial pe recrearea stilului baroc, cu citate numeroase şi implicite din poeţi şi prozatori ai epocii. Fireşte că i-am îndemnat pe traducători nu la o

transpunere cuvînt cu cuvînt a textului meu, ci – pe cît posibil – la găsirea unor echivalenţe în poezia secolului al XVII-lea din tradiţia lor literară. În capitolul 32, protagonistul descrie coralii din Oceanul Pacific. Întrucît îi vede pentru prima dată, trebuie să recurgă la metafore şi comparaţii, scoţîndu-le din universul vegetal şi mineral pe care-l cunoaşte. Un detaliu de stil care mi-a pus considerabile probleme lexicale a fost că, trebuind să numească diverse nuanţe ale aceleiaşi culori, el nu putea repeta de mai multe ori aceiaşi termeni ca roşu, sau carmin, sau de culoarea muşcatei, ci trebuia să alterneze prin folosirea sinonimelor. Iar asta nu doar din motive stilistice, ci şi pentru exigenţa retorică de a crea hipotipoze sau pentru a-i da cititorului impresia „vizuală" a unei imense cantităţi de culori diferite. Exista aşadar o dublă problemă pentru traducător: să găsească referinţe cromatice adecvate, în propria limbă, şi tot atîţia termeni, cu valori mai mult sau mai puţin sinonimice, pentru aceeaşi culoare.

De pildă, Lozano (2001 : 591) se confruntase deja cu o problemă asemănătoare în capitolul 22. Părintele Caspar încearcă să-i descrie lui Roberto culoarea misterioasei Porumbiţe de Flacără, consideră că „roşu" nu e termenul potrivit şi Roberto încearcă să-l ajute:

> Rubbio, rubeo, rossetto, rubeolo, rubescente, rubecchio, rossino, rubefacente, suggeriva Roberto. *Nein, Nein*, si irritava padre Caspar. E Roberto: come una fragola, un geranio, un lampone, una marasca, un ravanello*.

Lozano observă că, dincolo de faptul că în textul italian sînt folosiţi opt termeni pentru „roşu", pe cînd cel spaniol trebuie să se limiteze la şapte, problema o constituia faptul că muşcata, în secolul al XVII-lea, se numea în spaniolă *pico de cigüeña* („cioc-de-barză"), iar „aceasta producea două consecinţe neplăcute: pe de o parte, dificultatea de a transpune un termen nespecializat şi des folosit în italiană într-un termen dispărut din spaniolă (de fapt, acesta a fost

---

* „Rubiniu, roşietic, roşcaliu, roşcat, roşior, ruginiu, roib, roş-arămiu, cîrmeziu, stacojiu, sugera Roberto. *Nein, nein*, se întărîta părintele Caspar. Iar Roberto: ca o fragă, ca o muşcată, ca o boabă de zmeură, ca o vişină, ca o ridiche" (Umberto Eco, *Insula*..., ed. cit., p. 278) (n.tr.).

înlocuit de mai recentul *geranio*) ; pe de altă parte, includerea unui termen, care formal aminteşte elementele de natură animală, într-o serie de elemente pe de-a-ntregul vegetale". Prin urmare, Lozano a înlocuit muşcata cu o *clavellina* :

> Rojo, rubro, rubicundo, rubio, rufo, rojeante, rosicler, sugería Roberto. *Nein*, *nein*, irritábase el padre Caspar. Y Roberto : como una fresa, una **clavellina**, una frambuesa, una guinda, un rabanillo.

Şi comentează : „procedînd astfel, am obţinut o asonanţă indirectă, care se alătura inevitabilei fresa/frambuesa : clavellina/rabanillo".

Revenind la corali, nici acolo nu era clar că operaţia poate reuşi cu uşurinţă în orice limbă. Prin urmare, i-am invitat pe traducători, în cazul în care n-ar fi găsit sinonime pentru aceeaşi culoare, să schimbe culoarea după bunul lor plac. Nu era important ca un anumit coral să fie roşu sau galben (în mările Pacificului se pot găsi corali de toate culorile), ci ca acelaşi termen să nu se întîlnească de două ori în acelaşi context şi ca lectorul (ca personaj) să fie implicat în experienţa unei extraordinare varietăţi cromatice (sugerată de o varietate lexicală). E o situaţie în care invenţia lingvistică, dincolo de suprafaţa textuală a originalului, fie şi în dauna semnificaţiei imediate a termenilor, trebuie să contribuie la recrearea sensului textului, a impresiei pe care textul original voia să i-o producă cititorului.

Iată textul meu şi soluţiile celor patru traducători :

> Forse, a furia di trattenere il fiato, si era obnubilato, l'acqua che gli stava invadendo la maschera gli confondeva le forme e le sfumature. Aveva messo fuori la testa per dare aria ai polmoni, e aveva ripreso a galleggiare ai bordi dell'argine, seguendone anfratti e spezzature, là dove si aprivano corridoi di cretone in cui si infilavano arlecchini avvinati, mentre su di un balzo vedeva riposare, mosso da lento respiro e agitare di chele, un gambero crestato di fior di latte, sopra una rete di coralli (questi simili a quelli che conosceva, ma disposti come il cacio di fra' Stefano, che non finisce mai).
> Quello che vedeva ora non era un pesce, ma neppure una foglia, certo era cosa vivente, come due larghe fette di materia albicante, bordate di chermisi, e un ventaglio di piume; e là dove ci si sarebbero attesi degli occhi, due corna di ceralacca agitata.

Polipi soriani, che nel loro vermicolare lubrico rivelavano l'incarnatino di un grande labbro centrale, sfioravano piantagioni di mentule albine con il glande d'amaranto ; pesciolini rosati e picchiettati di ulivigno sfioravano cavolfiori cenerognoli spruzzolati di scarlattino, tuberi tigrati di ramature negricanti... E poi si vedeva il fegato poroso color colchico di un grande animale, oppure un fuoco artificiale di rabeschi argento vivo, ispidumi di spine gocciolate di sanguigno e infine una sorta di calice di flaccida madreperla...*

Perhaps, holding his breath so long, he had grown befuddled, and the water entering his mask blurred shapes and hues. He thrust his head up to let air into his lungs, and resumed floating along the edge of the barrier, following its rifts and anfracts, past corridors of chalk in which vinous harlequins were stuck, while on a promontory he saw reposing, stirred by slow respiration and a waving of claws, a lobster crested with whey over a coral net (this coral looked like the

---

* „Poate că, ţinîndu-şi cu tot dinadinsul respiraţia, i se-ntunecaseră minţile, apa care îi pătrundea prin mască îi tulbura formele şi contururile. Scosese capul afară ca să dea aer plămînilor, şi prinsese din nou să plutească pe marginile recifului, urmîndu-i intrîndurile şi spărturile, prin locuri unde se deschideau coridoare de creton şi-n ele se strecurau arlechini ameţiţi de vin, în timp ce pe o ieşitură de stîncă vedea odihnindu-se, mişcat de o răsuflare înceată şi de-o agitare de cili, un rac cu o carapace albă ca spuma laptelui, deasupra unei împletituri de corali (aceştia erau asemănători cu cei pe care-i cunoştea, însă ţinîndu-se unul de altul precum caşcavalul lui fra' Stefano, care nu se mai termină niciodată)./ Ceea ce vedea acum nu era un peşte, dar nici vreo frunză, desigur era un lucru viu, era ca două felii late de materie albicioasă, bordate cu cîrmîziu, şi un evantai de pene ; iar acolo unde te-ai fi aşteptat să aibă ochii, avea două coarne de ceară roşie agitîndu-se./ Polipi sirieni, care în viermuiala lor lubrică dădeau la iveală trandafiriul unei buze mari centrale, atingeau plantaţii de mentule albicioase cu glandul rubiniu ; peştişori rozalii cu picăţele măslinii treceau pe lîngă conopide bătînd în cenuşiu şi stropite cu stacojiu, pe lîngă tuberculi tigraţi ca nişte nervuri negricioase... Şi apoi se vedea ficatul poros de culoarea brînduşei al unui mare animal, sau vreun foc artificial de arabescuri ca argintul viu, zbîrlituri de spini picuraţi cu sîngeriu şi în sfîrşit un soi de cupă de scoică perliferă flască" (*ibidem*, pp. 409-410) (n.tr.).

coral he knew, but was spread out like the legendary cheese of Fra Stefano, which never ends).
What he saw now was not a fish, nor was it a leaf; certainly it was a living thing, like two broad slices of whitish matter edged in crimson and with a feather fan; and where you would have expected eyes there were two horns of whipped sealing-wax.
Cypress-polyps, which in their vermicular writhin revealed the rosy color of a great central lip, stroked plantations of albino phalli with amaranth glandes; pink minnows dotted with olive grazed ashen cauliflowers sprayed with scarlet striped tubers of blackening copper... And, then he could see the porous, saffron liver of a great animal, or else an artificial fire of mercury arabesques, wisps of thorns dripping sanguine and finally a kind of chalice of flaccid mother-of-pearl... (*Weaver*)

Peut-être, à force de retenir son souffle, s'était-il obnubilé, l'eau qui envahissait son masque lui brouillait-elle les formes et les nuances. Il avait mis sa tête à l'air pour emplir ses poumons, et avair recommencé de flotter sur les bords de la barrière, à suivre les anfractuosités et les trouées où s'ouvraient des couloirs de cretonne dans lesquels se faufilaient des arlequins ivres, tandis qu'au-dessus d'un escarpement il voyait se reposer, animé de lente respiration et remuement de pinces, un homard crêté de mozzarella, surplombant un lacis de coraux (ceux-ci semblables à ceux-là qu'il connaissait, mais disposés comme le fromage de Frère Etienne, qui ne finit jamais).
Ce qu'il voyait maintenant n'était pas un poisson, mais pas non plus une feuille, à coup sûr une chose vive, telles deux larges tranches de matière blanchâtre, bordées de rouge de kermès, et un éventail de plumes; et là où l'on aurait attendu des yeux, s'agitaient deux cornes de cire à cacheter.
Des polypes ocellés, qui dans leur grouillement vermiculaire et lubrifié révélaient l'incarnadin d'une grande lèvre centrale, effleuraient des plantations d'olothuries albuginées au gland de passe-velours; de petits poissons rosés et piquetés d'olivette effleuraient des choux-fleurs cendreux éclaboussés d'écarlate, des tubercules tigrés de ramures fuligineuses... Et puis on voyait le foie poreux couleur colchique d'un grand animal, ou encore un feu d'artifice d'arabesque vif-argent, des hispidités d'épines dégouttantes de rouge sang et enfin une sorte de calice de nacre flasque... (*Schifano*)

Vielleicht hatte sich infolge des langen Atemanhaltens sein Blick getrübt, oder das in die Maske eindringende Wasser ließ die Formen und Farbtöne vor seinen Augen verschwimmen. Er hob den Kopf und reckte ihn hoch, um sich die Lunge mit frischer Luft zu füllen, und schwamm dann weiter am Rand des unterseeischen Abgrunds entlang, vorbei an Schluchten und Schründen und Spalten, in denen sich weinselige Harlekine tummelten, während reglos auf einem Felsvorsprung, bewegt nur durch langsames Atmen und Scherenschwenken, ein Hummer hockte mit einem Kamm wie aus Sahne, lauernd über einem Netzgeflecht von Korallen (diese gleich denen, die Roberto schon kannte, aber angeordnet wie Bruder Stephans Hefepils, der nie endet).
Was er jetzt sah, war kein Fisch, aber auch kein Blatt, es war gewiß etwas Lebendiges: zwei große Scheiben weißlicher Materie, karmesinrot gerändert, mit einem fächerförmigen Federbusch; und wo man Augen erwartet hätte, zwei umhertastende Hörner aus Siegellack. Getigerte Polypen, die im glitschigen Wurmgeschlinge ihrer Tentakel das Fleischrot einer großen zentralen Lippe enthüllten, streiften Plantagen albinoweißer Phalli mit amarantroter Eichel; rosarot und olivbraun gefleckte Fischchen streiften aschgraue Blumenkohlköpfe mit scharlachroten Pünktchen und gelblich geflammte Knollen schwärzlichen Astwerks... Und weiter sah man die lilarote poröse Leber eines großen Tiers oder auch ein Feuerwerk von quecksilbrigen Arabesken, Nadelkissen voll bluttriefender Dornen und schließlich eine Art Kelch aus mattem Perlmutt... (*Kroeber*)

Quizá, a fuer de contener la respiración, habíase obnubilado, el agua le estaba invadiendo la máscara, confundíale formas y matices. Había sacado la cabeza para dar aire a los pulmones, y había vuelto a sobrenadar al borde del dique, siguiendo anfractos y quebradas, allá donde se abrían pasillos de greda en los que introducíanse arlequines envinados, mientras sobre un peñasco veía descansar, movido por una lenta respiración y agitar de pinzas, un cangrejo con cresta nacarada, encima de una red de corales (éstos similares a los que conocía, pero dispuestos como panes y peces, que no se acaban nunca). Lo que veía ahora no era un pez, mas ni siquiera una hoja, sin duda era algo vivo, corno dos anchas rebanadas de materia albicante, bordadas de carmesí, y un abanico de plumas; y allá donde nos habríamos esperado los ojos, dos cuernos de lacre agitado.

> Pólipos sirios, que en su vermicular lúbrico manifestaban el encarnadino de un gran labio central, acariciaban planteles de méntulas albinas con el glande de amaranto; pececillos rosados y jaspeados de aceituní acariciaban coliflores cenicientas sembradas de escarlata, raigones listados de cobre negreante... Y luego veíase el hígado poroso color cólquico de un gran animal, o un fuego artificial de arabescos de plata viva, hispidumbres de espinas salpicadas de sangriento y, por fin, una suerte de cáliz de fláccida madreperla... (*Lozano*)

Chiar dacă traducătorii s-au străduit să respecte sugestiile mele cromatice, trebuie observat că, atunci cînd eu spun că *si vedeva il fegato poroso color colchico di un grande animale* („se vedea ficatul poros de culoarea brînduşei al unui mare animal"), am lăsat culoarea neprecizată, deoarece *colchico* poate fi galben, sau violet, sau altceva. Weaver a ales în schimb *saffron*, Kroeber – *lilarote*. Weaver vorbeşte despre *cypress-polyps*, Schifano despre *polypes ocellés*, Lozano despre *pólipos sirios*, pe cînd originalul vorbea despre *polipi soriani* („polipi sirieni" – evocînd o mantie ca blana tigrului). Din punctul de vedere al simţului comun, asta înseamnă să povesteşti cu totul altceva, iar dacă la şcoală s-ar traduce *soriano* prin *ocellé* ar fi o greşeală de subliniat cu creionul roşu.

Traducătorul german a găsit, pentru *polipi soriani*, expresia *getigerte Polypen*. Probabil că reuşea astfel să-şi menţină ritmul discursului, pe cînd Weaver, Lozano şi Schifano ar fi fost deranjaţi de un echivalent la fel de precis – şi pentru că o menţiune explicită la dungi se găseşte ceva mai înainte, acolo unde vine vorba despre *tuberi tigrati* („tuberculi tigraţi"), care chiar devin *stiped tubers, tubercules tigrées, raigones listados*, pe cînd aici Kroeber, care îl folosise deja pe *getigerte*, schimbă hotărît şi forma, şi culoarea, vorbind despre *gelblich geflammte Knollen schwärzlichen Astwerks*, adică despre ramificări negricioase ce dezvăluie protuberanţe de galben aprins.

Un rînd mai jos, eu vorbesc despre *mentule albine con il glande di amaranto* („mentule albicioase cu glandul rubiniu"). *Mentula* e termenul latin pentru penis şi atît Weaver, cît şi Kroeber au tradus *phalli*, pe cînd Lozano a creat un neologism cu o aparenţă foarte castiliană (aşa cum a făcut şi cu *hispidumbres*). Poate că pentru Schifano termenul francez nu era potrivit în păstrarea ritmului adoptat

sau în ceea ce resimţea ca valori fonosimbolice de păstrat. Aşadar traduce prin *olothuries*, termen care sugerează o formă falică, ştiind că sugestia anatomică era îndată consolidată de aluzia la membru.

În primul paragraf, eu vorbesc despre coridoare de *cretone* („creton"), folosind un termen arhaic pentru un teren bogat în cretă. Weaver traduce prin *chalk*, iar Lozano prin *greda*, pe cînd Kroeber evită termenul, vorbind mai generic despre *Schluchten und Schründen und Spalten* şi evocînd prin urmare fisurile de rocă. Schifano pare în schimb să confunde *cretone* cu *cretonne* (care e o stofă). Dar poate că voia să păstreze sonoritatea cuvîntului italian şi, în pagina aceea plină de comparaţii şi metafore, nici coridorul submarin asemănător unui ţesut nu sună rău.

O altă evidentă licenţă se naşte din termenul *avvinati*, folosit de mine, care sugerează culoarea vinului, dar exista numai în italiana barocă – şi la prima vedere se poate confunda cu *avvinazzati* („alteraţi de vin", „beţi criţă"). Weaver iese din încurcătură cu *vinous*, care poate însemna şi de culoarea vinului, şi beat; iar Lozano sugerează culoarea, recurgînd la un termen rar, ca *envinados*. Kroeber şi Schifano aleg în schimb izotopia etilică şi traduc prin *weinselige*, respectiv *ivres*. Nu sînt sigur că e vorba de o simplă neînţelegere: poate că cei doi traducători nu aveau un termen la fel de rar în limba lor şi au preferat să deplaseze conotaţia legată de „vin", de la culoare la mişcarea unduitoare a acelor peşti caraghioşi. Mă grăbesc să notez că, atunci cînd le-am citit traducerea în manuscris, n-am fost deranjat de această modificare, semn că ritmul şi vioiciunea scenei îmi păreau foarte bine redate.

Traducătorii erau obligaţi, la urma urmei, să elaboreze următoarea decizie interpretativă: povestea zice că Roberto a văzut nişte corali aşa şi pe dincolo, dar e evident că efectul pe care textul îşi propune să-l obţină (acea *intentio operis*) e ca lectorul să aibă o impresie cromatică tot mai variată; trăsătura stilistică adoptată pentru a exprima această impresie cromatică se bazează pe evitarea oricărei repetiţii a aceluiaşi termen de culoare; prin urmare, datoria traducerii e să obţină acelaşi raport între cantitatea de termeni şi cantitatea de culori.

6.3. Referinţa şi povestea „de profunzime"

În versiunea engleză la *Pendulul lui Foucault* m-am confruntat cu problema ridicată de următorul dialog (şi pentru a-i facilita înţelegerea, îl transcriu în termeni teatrali, fără toţi acei „el spuse"):

Diotallevi – Dio ha creato il mondo parlando, mica ha mandato un telegramma.
Belbo – Fiat lux, stop. Segue lettera.
Casaubon – Ai Tessalonicesi, immagino*.

E un simplu schimb de replici glumeţe, totuşi importante pentru a caracteriza stilul mental al personajelor. Traducătorii francez şi german n-au avut probleme şi au tradus:

Diotallevi – Dieu a créé le monde en parlant, que l'on sache il n'a pas envoyé un télégramme.
Belbo – Fiat Lux, stop. Lettre suit.
Casaubon – Aux Thessaloniciens, j'imagine. (*Schifano*)

Diotallevi – Gott schuft die Welt, indem er sprach. Er hat kein Telegramm geschickt.
Belbo – Fiat lux. Stop. Brief folgt.
Casaubon – Vermutlich an die Thessalonicher. (*Kroeber*)

Nu la fel de uşor a fost pentru traducătorul englez. Replicile se bazau pe faptul că în italiană (la fel ca în franceză şi germană, de altminteri) se foloseşte acelaşi cuvînt, *lettera*, pentru a indica atît mesajele poştale, cît şi mesajele Sfîntului Pavel. Dar în engleză, Sfîntul Pavel n-a scris *letters*, ci *epistles*. Prin urmare, dacă Belbo ar vorbi despre *letter*, nu s-ar înţelege aluzia paulină, iar dacă ar vorbi despre *epistle*, nu s-ar înţelege legătura cu telegrama. Aşadar, împreună cu traducătorul, am ales să modificăm dialogul în felul următor, reîmpărţind responsabilităţile privind exprimarea ironică:

---

* „*Diotallevi* – Dumnezeu a creat lumea vorbind, doar n-a trimis o telegramă./ *Belbo* – Fiat lux, stop. Urmează epistolă./ *Casaubon* – Către Tessaloniceni, aşa mi-nchipui" (Umberto Eco, *Pendulul...*, ed. cit., p. 97) (n.tr.).

Diotallevi – God created the world by speaking. He din't send a telegram.
Belbo – Fiat Lux, stop.
Casaubon – Epistle follows.

Aici e Casaubon cel care îşi asumă dubla funcţie a jocului scrisoare-telegramă şi referinţa paulină, în schimb cititorului i se cere să priceapă un pasaj rămas implicit şi eliptic. În italiană, jocul se baza pe o identitate lexicală sau a semnificanţilor, în engleză el se bazează pe o identitate a semnificaţilor, care trebuie dedusă din două lexeme diferite.

În acest exemplu, l-am rugat pe traducător să eludeze semnificaţia literală a originalului, pentru a-i păstra „sensul de profunzime". S-ar putea obiecta că eu, ca autor, impuneam o interpretare autorizată a textului meu, trădînd principiul potrivit căruia autorul nu trebuie să propună interpretări privilegiate. Dar traducătorul a fost primul care a înţeles că o transpunere cuvînt cu cuvînt n-ar fi fost valabilă, iar contribuţia mea s-a limitat la a-i sugera o soluţie. De obicei, nu e neapărat autorul cel care-l influenţează pe traducător, ci traducătorul este acela care, cerînd sprijinul autorului în legătură cu o modificare pe care o consideră prea îndrăzneaţă, îi permite să priceapă care era adevăratul sens a ceea ce el, ca autor, scrisese. Trebuie să spun că soluţia englezească îmi pare mai strălucită decît cea din original şi poate că – dacă aş rescrie romanul – aş prelua-o.

Tot în romanul meu *Pendulul lui Foucault* pun în gura personajelor multe citate literare. Funcţia acestor citate este de-a arăta incapacitatea respectivelor personaje de a privi lumea altfel decît prin intermediul citatului. Acum, în capitolul 57, descriind o călătorie cu maşina printre coline, textul italian spune aşa:

> ...man mano che procedevamo, l'orizzonte si faceva più vasto, benché a ogni curva aumentassero i picchi, su cui si arroccava qualche villaggio. Ma tra picco e picco si aprivano orizzonti interminati – al di là della siepe, come osservava Diotallevi...*

* „...pe măsură ce înaintam, orizontul se făcea mai larg, cu toate că la fiece curbă apăreau piscurile, pe care se căţăra cîte-un sat. Dar între un vîrf şi altul se deschideau zări nesfîrşite, peste hăţişuri, peste văi, cum observa Diotallevi..." (*ibidem*, p. 383) (n.tr.).

Dacă acel *al di là della siepe* ar fi fost tradus cuvînt cu cuvînt, s-ar fi pierdut ceva. De fapt expresia face trimitere la *Infinitul* lui Leopardi, iar citatul apare în text nu fiindcă voiam să-i comunic cititorului că era acolo un gard viu, ci pentru că voiam să-i arăt că Diotallevi reuşea să aibă o experienţă a peisajului doar prin prisma experienţei lui legate de poezie.

I-am avertizat pe diferiţii traducători că acel gard viu nu era important şi nici măcar trimiterea la Leopardi nu era, dar neapărat trebuie să existe acolo o aluzie literară. Şi iată cum au rezolvat unii traducători problema (şi cum se schimbă citatul chiar şi între două limbi asemănătoare, cum sînt castiliana şi catalana):

> Mais entre un pic et l'autre s'ouvraient des horizons infinis – au-dessus des étangs, au-dessus des vallées, comme observait Diotallevi... (*Schifano*)

> ...at every curve the peaks grew, some crowned by little villages; we glimpsed endless vista. Like Darién, Diotallevi remarked... (*Weaver*)

> Doch zwischen den Gipfeln taten sich endlose Horizonte auf – jenseitz des Heckenzaunes, wie Diotallevi bemerkte... (*Kroeber*)

> Pero entre pico y pico se abrián horizontes illimitados: el sublime espacioso llano, come observaba Diotallevi... (*Pochtar / Lozano*)

> Però entre pic i pic s'obrien horitzons interminables: tot era prop i lluny, i tot tenia com una resplendor d'eternitat, com ho observava Diotallevi... (*Vicens*)

Dincolo de alte opţiuni sau licenţe stilistice evidente, fiecare traducător a inclus o trimitere la un pasaj din propria literatură, uşor de recunoscut de către cititorul căruia i se adresa traducerea.

Acelaşi tip de soluţie s-a adoptat într-o situaţie asemănătoare. În capitolul 29 se spune că:

> La sera era dolce ma, come avrebbe scritto Belbo nei suoi files, esausto di letteratura, non spirava un alito di vento*.

---

* „Seara era plăcută, dar, cum ar fi scris Belbo în fişierele lui, istovit de literatură, nu se simţea nici o adiere de vînt" (*ibidem*, p. 219) (n.tr.).

Le-am amintit traducătorilor mei că *non spirava un alito di vento* era un citat din Manzoni, cu aceeaşi funcţie ca şi gardul viu al lui Leopardi. Şi iată trei versiuni:

It was a mild evening; as Belbo, exhausted with literature, might have put in one of his files, there was nought but a lovely sighing of the wind. (*Weaver*)

Le soir était doux mais, comme l'aurait écrit Belbo dans ses *files*, harassé de littérature, les souffles de la nuit ne flottaient pas sur Galgala. (*Schifano*)

Es war ein schöner Abend, aber, wie Belbo bekifft von Literatur in seinen *files* geschreiben hätte, kein Lufthauch regte sich, über alle Gipfeln war Ruh. (*Kroeber*)

Îmi place soluţia din limba germană (chiar dacă îmbogăţeşte puţin textul) fiindcă, după ce zice că nu bătea vîntul, adaugă un citat uşor de recunoscut din Goethe (care spune că pe vîrful munţilor era linişte). Adăugînd munţii, care n-au nici o legătură cu contextul, căci scena se petrece într-o cameră de hotel la Bahia, „literaritatea" – şi ironia prin care naratorul se dovedeşte conştient de ea – devine încă şi mai evidentă.

Problema însă, la fel ca şi la *hansom cab*, nu e neapărat aceea de-a ne întreba dacă toate traducerile citate mai sus sînt „fidele" şi faţă de ce anume. Ci faptul că sînt *false din punct de vedere referenţial*.

Originalul spunea despre Casaubon că a zis *p*, în timp ce textul englez spune că a zis *q*, Diotallevi vede un gard viu, pe cînd în alte limbi vede alte lucruri, Casaubon în italiană neagă faptul că bate vîntul, pe cînd în germană vorbeşte despre nişte munţi care n-au nici o legătură cu evenimentele din roman... Putem realiza oare o traducere care păstrează sensul textului, schimbîndu-i referinţa – avînd în vedere că referinţa la diverse lumi e una din caracteristicile textului în proză?

Se va obiecta că actele de referinţă dintr-o lume fictivă sînt supuse unui control mai mic decît actele de referinţă, să zicem, dintr-un ziar. Dar ce-am spune dacă un traducător francez ni l-ar arăta pe Hamlet care, în loc de *to be or not to be*, ar zice *vivre ou bien mourir*? Prevăd obiecţia: un text celebru ca *Hamlet* nu poate

fi schimbat, nici măcar pentru a uşura înţelegerea unui joc de cuvinte, pe cînd din *Pendulul lui Foucault* toată lumea poate face ce vrea şi nimeni n-o să se supere. Şi totuşi am văzut că pare acceptabil, într-o versiune italiană, să spunem că Hamlet afirmă că a văzut, în spatele perdelei, un şoarece, adică un *mouse*, şi nu un *rat*. De ce această modificare este irelevantă în traducerea lui Shakespeare, în schimb devine foarte relevantă în traducerea *Ciumei* lui Camus?

Pentru dialogul ironic dintre Casaubon, Diotallevi şi Belbo, eu şi traducătorul ne-am permis o licenţă legată de jocul de cuvinte, dar n-am fi îndrăznit vreodată să modificăm fraza iniţială, *Dumnezeu a creat lumea*, în *Diavolul a creat lumea* sau în *Dumnezeu nu a creat lumea*. De ce o licenţă e acceptabilă, iar alta n-ar putea fi niciodată?

Şi totuşi, e limpede că, doar prin intermediul acestei „infidelităţi" de la suprafaţă, traducătorul putea sugera sensul episoadelor sau motivul pentru care erau povestite şi dobîndeau importanţă în cursul povestirii. Pentru a lua această hotărîre (dar cred că traducătorii mei ar fi făcut la fel, chiar şi fără sugestia mea), traducătorul trebuia să interpreteze întregul text, pentru a hotărî în ce fel sînt obişnuite personajele să gîndească şi să se comporte.

Să interpretezi înseamnă să pui rămăşag pe sensul unui text. Acest sens – pe care un traducător poate hotărî să-l recunoască – nu e ascuns în cosmos şi nici nu e dezvăluit în mod unilateral de către Manifestarea Liniară. E doar rezultatul unei serii de ipoteze, care pot fi împărtăşite sau nu de alţi cititori. În situaţia gardului viu, traducătorul trebuie să realizeze o aducţie textuală: (i) referinţa la gardul viu pare o situaţie ciudată, legată de un eventual obicei al citării intertextuale, dar e la fel de posibil ca eu să supra-interpretez un simplu accident lexical; (ii) dacă, însă, lansez ipoteza unei Reguli, potrivit căreia Diotallevi şi prietenii săi vorbesc mereu prin aluzii literare, iar menţiunea la gardul viu ar fi un Caz din cadrul acestei Reguli, (iii) atunci Rezultatul cu care mă confrunt n-ar fi deloc întîmplător. Traducătorul verifică în alte părţi ale romanului şi trage concluzia că cele trei personaje fac adeseori aluzii literare (povestea cu scrisorile Sfîntului Pavel şi citatul din Manzoni sînt alte exemple) şi hotărăşte să ia foarte în serios aluzia la gardul viu.

Fără îndoială că toată istoria unei culturi stă în spatele traducătorului, atunci cînd el îşi lansează ipotezele, tot astfel cum o

întreagă teorie a probabilităţilor îl asistă pe jucătorul care stă în faţa ruletei. Şi totuşi, orice interpretare rămîne o ipoteză. Se putea spune, la fel de bine, că cititorii străini ar fi neglijat trimiterile la Darien, la acele *horizons infinis* sau la *sublime espacioso llano*. Poate că ar fi acceptat ca atare gardul viu, provenit din cultura italiană, fără să se întrebe dacă a mai apărut şi în altă parte. Dar traducătorii mei şi cu mine am mizat pe importanţa respectivului detaliu.

6.4. Niveluri ale fabulei

Aşadar, pentru a-i rămîne fidelă sensului de profunzime al unui text, traducerea poate schimba referinţa. Dar cît de mult? Pentru a limpezi această problemă, nu pot decît să revin la distincţiile dintre fabulă şi intrigă şi la posibilitatea de a transforma textul în propoziţii rezumative, despre care am vorbit în capitolul al doilea.

Să respecţi fabula înseamnă să respecţi referinţa unui text la posibile lumi narative. Dacă un roman povesteşte că majordomul descoperă cadavrul contelui în sufragerie, cu un pumnal înfipt în spinare, nu putem traduce că îl descoperă spînzurat de-o grindă în pod, e limpede. Acest principiu are, totuşi, şi unele excepţii. Dacă ne întoarcem la exemplul cu Diotallevi şi gardul viu, vedem că traducătorii au modificat fabula. În lumea posibilă a textului-sursă exista un gard viu iar în lumea posibilă a versiunii în limba spaniolă era o cîmpie întinsă şi sublimă.

Dar care era adevărata fabulă povestită în pagina respectivă a romanului meu? Faptul că Diotallevi a văzut un gard viu sau faptul că era bolnav de literatură şi nu putea percepe natura decît prin intermediul culturii? Într-un roman, nivelul conţinutului nu se constituie doar din elemente brute (personajul Cutare face aşa şi pe dincolo), ci şi din nuanţe psihologice, din valori ideologice dependente de roluri actanţiale şi aşa mai departe.

Traducătorul trebuie să decidă care este nivelul (sau nivelurile) de conţinut pe care traducerea e obligată să îl transmită sau dacă pentru a se transmite o fabulă „de profunzime" poate fi alterată fabula „de la suprafaţă".

Am spus că orice frază (sau secvenţă de fraze) care apare în Manifestarea Liniară poate fi rezumată (sau interpretată) printr-o

micropropoziţie. De pildă, cele cîteva rînduri citate din capitolul 57 al romanului *Pendulul lui Foucault* pot fi rezumate astfel:

(i) Ei mergeau cu maşina printre coline,
(ii) Diotallevi formulează o reflecţie literară despre peisaj.

Aceste micropropoziţii sînt incluse, de-a lungul lecturii, în nişte macropropoziţii. De pildă, întregul capitol 57 va putea fi rezumat astfel:

(i) Personajele merg cu maşina printre colinele din Langhe,
(ii) Vizitează un castel ciudat, unde apar diverse simboluri alchimice,
(iii) Aici se întîlnesc cu cîţiva ocultişti pe care îi cunoşteau deja.

Întregul roman s-ar putea rezuma prin hiper-macropropoziţia următoare:

Trei prieteni, din joacă, inventează un complot cosmic, iar povestea pe care şi-au închipuit-o se adevereşte.

Dacă întîmplările sînt astfel incluse (sau pot fi incluse), la care nivel e oare autorizat traducătorul să modifice povestea de la suprafaţă pentru a o păstra pe cea din profunzime? Cred că fiecare text dă răspunsuri diferite. Bunul-simţ ne sugerează că, în *Insula din ziua de ieri*, traducătorii pot schimba „Roberto vede un polip sirian" în „Roberto vede un polip cu pete rotunde", dar cu siguranţă nu pot schimba hiper-macropropoziţia „Roberto naufragiază pe o navă pustie, în dreptul unei insule care se află dincolo de meridianul de 180°".

Aşadar putem spune că se poate modifica semnificatul (şi referinţa) unei singure fraze, pentru a se păstra sensul micropropoziţiei care o rezumă în mod nemijlocit, dar nu sensul macropropoziţiilor de la cel mai înalt nivel. Dar ce se întîmplă cu numeroasele macropropoziţii de la nivelul intermediar? Nu există o regulă, iar soluţia trebuie negociată de la caz la caz. S-a spus că, dacă un personaj relatează o povestioară insipidă, bazată pe un banal joc de cuvinte, pe care nici o traducere nu reuşeşte să-l redea, traducătorul e autorizat să înlocuiască povestioara respectivă cu alta, care să arate în mod eficient, în limba-ţintă, faptul că personajul e insipid. E tocmai ceea ce am

hotărît să facem, Weaver şi cu mine, în dialogul ironic dintre Belbo, Diotallevi şi Casaubon.

Pe bazele unor asemenea decizii de interpretare se construieşte edificiul „fidelităţii".

6.5. Referinţele la rebusuri şi rebusul referinţelor

Pentru a pricepe la ce anume se referă efectiv un text (şi aşadar care este fabula de profunzime pe care trebuie s-o regăsim acolo), cred că nu e inutilă o analogie cu un joc enigmistic cum e rebusul. Ceea ce urmează e un rebus publicat în *Settimana Enigmistica* din 31 august 2002.

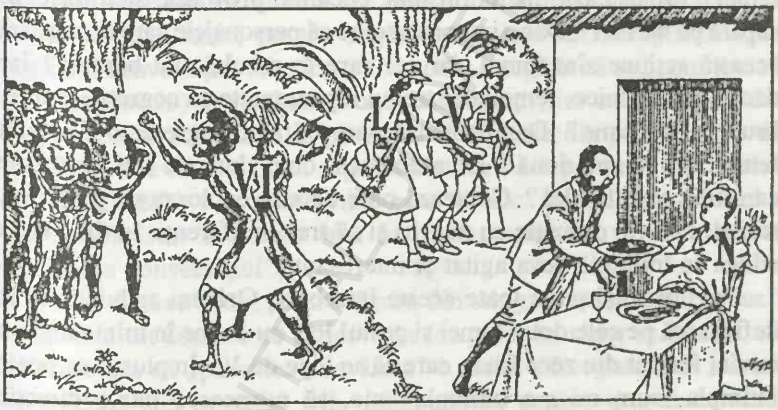

Figura 7

După cum se ştie, în rebus sînt reprezentate personaje, evenimente şi obiecte, unele marcate cu litere din alfabet, iar altele nu. Începătorul poate comite două greşeli: fie să creadă că sînt importante (şi trebuie să fie interpretate) doar imaginile marcate cu litere, fie că soluţia depinde de scena generală. Nu e adevărat, ansamblul scenei e bogat în elemente pur decorative, uneori cu efecte suprarealiste, şi totuşi uneori contează şi imaginile nemarcate. Să ne ocupăm de rebusul nostru. E esenţial oare că toată povestea se desfăşoară în Africa? În primă instanţă, e mai bine să presupunem că nu, dar nu se ştie niciodată. Vedeţi, de pildă, ultima figură din dreapta. Face

semn că nu şi îşi pune mîna pe burtă. Avînd în vedere că i se oferă de mîncare, pare a fi cineva care refuză propunerea, fiindcă a mîncat destul. Pe urmă e important şi faptul că un chelner (nemarcat cu vreo literă) îi oferă de mîncare: dacă i-ar aduce o sticlă cu băuturi alcoolice, gestul personajului şi-ar putea schimba sensul şi să însemne că nu vrea de băut, fiindcă îl doare burta. Dacă e important chelnerul, contează oare şi faptul că e african, sau asta depinde de ansamblul scenei gîndite de ilustrator, pentru a plasa toată acţiunea într-un context colonial?

Şi dacă e important ce anume oferă chelnerul, contează oare şi faptul că cele două femei din stînga se îndreaptă spre un grup de băştinaşi aparent certăreţi şi prost dispuşi? Dar ce fac cele două femei? Protestează, incită, insultă, cheamă, provoacă, se înfurie, se supără pe bărbaţi? Dar e important oare că personajele care desfăşoară această acţiune sînt femei, iar cei care le ascultă sînt bărbaţi? Iar dacă sînt localnice, femeile ar trebui reprezentate ca negrese, maure, brunete, africane? Dar contează oare că sînt negrese, ori că sînt femei, ori că sînt două? De asemenea, cine sînt cele trei personaje care trec prin fundal? Contează oare că sînt exploratori, colonişti, turişti, albi (în opoziţie cu negrii) şi că trec indiferenţi, în timp ce la stînga se întîmplă ceva agitat şi interesant?

Privitorul îşi pune toate aceste întrebări. Oricum ar hotărî să le definească pe cele două femei şi gestul lor, nu-i vine în minte nici un cuvînt format din zece litere care să se lege de *VI*. În plus, i se poate întîmpla, cum mi s-a întîmplat mie, să pornească într-o direcţie greşită, din cauza ultimei figuri din dreapta. Treisprezece litere sînt multe şi nu reuşeam să-mi închipui nici un cuvînt atît de lung, care să cuprindă *sazio* („sătul") ori *satollo* („săturat"). M-am gîndit că, dacă din figurile precedente puteam scoate un *IN*, aş fi obţinut (din treisprezece litere) *INsoddisfatto* („NEmulţumit"). Dar, înainte de „nemulţumit", trebuia să existe un articol sau un adverb din două litere (*ma* ori *da*) şi nu ştiam cum să-l scot din grupul de exploratori. Blocat de această ipoteză falsă, am pierdut vremea înainte de a-mi da seama că ultima figură putea fi *conversazione* („conversaţie"), precedată de un *La*. În acea situaţie, era clar că exploratorii puteau foarte bine să reprezinte un rege cu doi slujitori sau un plutonier cu doi jandarmi, întrucît puteam obţine, prin focalizarea acţiunii lor, extrăgînd

din celelalte trăsături ale lor şi agăţîndu-mă de *VI* ale celor două africane, *VI va LA con V e R*. Se poate intui că o conversaţie trebuie să fie *tenuta viva* („să fie susţinută") şi, de aceea, fraza era necesar să apară la sfîrşit ca *te nere VI va La con V e R sazio N è*, „tenere viva la conversazione" („a susţine conversaţia").

Aşadar cele două femei erau „nere" („negrese") şi făceau ceva care se termina cu *te*. Dar ce soluţie putea să-mi dea oare atît un cuvînt din zece litere, cît şi o prepoziţie cum este *a* (fiindcă altceva nu putea fi cuvîntul dintr-o singură literă)? Te străduieşti (*ci si ingegna*) să susţii, te chinuieşti (*ci si sforza*) să susţii, reuşeşti (*si riesce*) să susţii, dar nici una dintre aceste variante nu dădea un cuvînt din zece litere acceptabile. În asemenea situaţii, privitorul continuă să caute ce anume fac cele două negrese sau încearcă să exploreze prin lexic, pentru a găsi ce anume se face pentru a se susţine o conversaţie. Alegînd a doua cale, am găsit că se „contribuie" (*si contribuisce*) la susţinerea unei conversaţii, iar astfel mi-am dat seama că adevărata fabulă, povestită de figurile din primul grup de la stînga, este că cele două negrese sînt furioase pe membrii tribului lor. Rezultatul: *con tribù irate nere VI* etc. Iar soluţia rebusului este: *contribuir a tenere viva la conversazione* („să contribui la susţinerea conversaţiei").

După cum se vede, pentru figura din stînga a trebuit să „traduc" în cuvinte tot ceea ce se observă în imagine, ba chiar mai mult, să emit ipoteza că „povestea adevărată" e aceea că negresele îi insultă pe oamenii din propriul trib. Dimpotrivă, pentru grupul de albi, adevărata poveste nu era că ar fi fost exploratori, că ar fi fost în Africa sau altele, ci doar că una dintre ei merge cu ceilalţi doi.

De ce văd aici o analogie cu procesul de traducere, mai ales în ceea ce priveşte păstrarea referinţelor esenţiale şi dezinvoltura în tratarea referinţelor colaterale? Fiindcă rebusul îmi spune că nu există o fabulă de profunzime izotopic coerentă pentru toată scena, ci că, în funcţie de secţiuni, într-un caz fabula de profunzime trebuie dedusă prin ipoteze (şi nu s-ar schimba lucrurile nici dacă ar fi două indiene care vorbesc cu un grup de piei-roşii), pe cînd pentru grupul din centru nu trebuie să ne rătăcim căutînd fabule de profunzime, ci e suficient să recunoaştem (şi să păstrăm cu orice preţ!) povestea cea mai superficială (o tipă, nu contează cine, merge cu alţi doi

indivizi, nu contează care). O fabulă de profunzime intermediară se referă la albul sătul, unde în plus contează faptul că e sătul şi altcineva îi oferă de mîncare, dar nu că el e alb, iar chelnerul e negru (să-i ofere pui la tavă, caviar sau mere, ar putea fi o chelneriţă în haine tiroleze); şi nu contează că scena se petrece într-un decor colonial – avînd în vedere că incoerenţa onirică specifică unui rebus ar fi permis ca acolo să se înalţe un hotel de lux sau un castel medieval.

Toate exemplele oferite în paragrafele precedente arată că traducătorul e implicat într-o serie de opţiuni asemănătoare (dacă e important că Diotallevi vede un gard viu, că acei corali sînt roşii sau galbeni sau dacă e esenţial că e vorba despre corali, şi nu de garduri vii şi aşa mai departe).

Printre altele, alegînd soluţia unui rebus ca *model* al interpretării textuale, subliniez totodată sugestia că cititorul (şi traducătorul împreună cu el) nu este autorizat să lanseze *orice* ipoteză: ipoteza că albul era satisfăcut (*soddisfatto*) nu avea acoperire în text, pe cînd aceea că era sătul (*sazio*) permitea identificarea unui sens atît de coerent cu restul, încît ne dădea posibilitatea (plecînd de la sfîrşit spre început) să reconstruim întreaga frază.

Modelele sînt doar modele – altminteri ar reprezenta realitatea însăşi. Sînt de acord că un rebus nu e *Divina Comedie* şi că lectura acesteia din urmă ne permite mai multe licenţe de interpretare. Dar mai puţine decît se crede sau se speră.

7.
Izvoare, guri de vărsare, delte, estuare

În eseul său despre „Mizeria şi splendoarea traducerii", Ortega y Gasset (1937, trad. it.: 193) spune că, spre deosebire de opinia exprimată de Meillet, nu e adevărat că orice limbaj poate exprima orice (şi amintim că Quine [1960] a afirmat că într-o limbă din junglă nu se poate găsi afirmaţia *neutrinos lack mass*). Ortega aducea ca dovadă următoarele:

> Limba bască poate fi chiar şi perfectă, dacă aşa vrea Meillet, dar ca din întîmplare a uitat să includă în propriul vocabular un semn pentru a-l numi pe Dumnezeu şi a fost nevoie să se recurgă la acela care îl indica pe „Domnitorul a ceea ce se află în văzduh": Jaungoikua. Şi întrucît, de cîteva secole, autoritatea domnitorilor a dispărut, Jaungoikua înseamnă azi în mod direct Dumnezeu; însă trebuie să ne gîndim la situaţia care se crea în epoca în care lumea era obligată să se gîndească la Dumnezeu ca la o autoritate politică din această lume şi să-l închipuie ca pe un guvernator civil sau ceva de acest gen. Tocmai situaţia respectivă ne arată că, lipsind o denumire pentru Dumnezeu, închipuirea lui Dumnezeu le cerea bascilor un mare efort de imaginaţie; de asta s-au convertit aşa tîrziu la creştinism...

Sînt mereu sceptic în faţa unor asemenea ipoteze, de tipul Sapir-Whorf. Dacă Ortega ar avea dreptate, latinii s-ar fi convertit greu, fiindcă îl numeau pe Dumnezeu *dominus*, care era un apelativ civil şi politic, iar englezii ar avea greutăţi să conceapă ideea de Dumnezeu, căci îl numesc şi azi *Lord*, de parcă ar fi un membru al Camerei Parlamentului. Schleiermacher, în textul său „Despre diverse moduri de traducere" (1813), observase că, desigur, „individul izolat se supune limbii pe care o vorbeşte; el însuşi şi gîndirea sa constituie produsul acesteia. El nu poate gîndi cu precizie nimic din ce se află

în afara graniţelor limbii". Dar, cîteva rînduri mai jos, adăuga şi că „pe de altă parte, însă, orice individ liber-cugetător şi autonom din punct de vedere intelectual e la rîndul său în stare să plăsmuiască limba". Humboldt (1816) a fost primul care a subliniat că traducerile pot îmbogăţi limba-ţintă, în termeni de sens şi expresivitate.

7.1. Traducerea dintr-o cultură în alta

S-a spus deja – şi e de-acum o idee acceptată – că o traducere nu reprezintă doar o trecere de la o limbă la alta, ci şi de la o cultură la alta, de la o viziune de ansamblu la alta. Un traducător nu trebuie să ţină seama numai de regulile strict lingvistice, dar şi de elemente culturale, în sensul cel mai amplu al termenului[1].

Într-adevăr, acelaşi lucru ni se întîmplă cînd citim un text scris cu cîteva secole în urmă. Steiner (1975), în capitolul întîi, arată foarte bine cum anumite texte de Shakespeare şi de Jane Austen nu pot fi pe deplin înţelese de cititorul contemporan care nu cunoaşte nu doar lexicul epocii, dar nici backgroundul cultural al autorilor.

Plecînd de la principiul că limba italiană s-a transformat, de-a lungul secolelor, mai puţin decît alte limbi europene, orice student italian e convins că înţelege foarte bine sensul următorului sonet dantesc:

> Tanto **gentile** e tanto **onesta pare**
> la **donna** mia, quand'ella altrui saluta,
> ch'ogne lingua deven tremando muta,
> e li occhi no l'ardiscon di guardare.
> Ella si va, sentendosi laudare,
> **benignamente d'umiltà vestuta**;
> e par che sia una cosa venuta
> da cielo in terra a **miracol** mostrare*.

1. Snell-Hornby (1988) vorbea, în traductologie, de un *cultural turn*, aşa cum în filosofie s-a vorbit de un *linguistic turn*. Lefevere (1992: XIV) afirmă că „limbajul e poate cel mai puţin important". *Cf.* şi Bassnett şi Lefevere (1990) şi Pym (1992).

* „Cuminte-atît şi nobilă-atît pare/ Cînd doamna mea pe careva salută,/ Încît stă de cutremur limba mută,/ Priviri a cuteza nu-s ochii-n stare.//

Şi, de fapt, studentul ar zice că Dante laudă ceea ce i se pare a fi amabilitatea şi politeţea şi buna comportare ale iubitei sale, care ştie cum să se arate umilă în mod binevoitor etc.

După cum însă bine a explicat Contini (1979: 166), dincolo de numeroasele variaţii gramaticale şi sintactice faţă de italiana de azi, în plan lexical toate cuvintele pe care le-am îngroşat aveau, pe vremea lui Dante, o semnificaţie diferită de cea pe care le-o atribuim noi. *Gentile* nu însemna „educată" sau „binecrescută", ci era un cuvînt din limbajul curtenesc care însemna „nobil prin naştere". *Onesta* se referea la decorul extern, *pare* nu însemna *sembra* („pare") şi nici *appare* („apare"), ci *si manifesta nella sua evidenza* („se manifestă cu toată evidenţa") – Beatrice este manifestarea vizibilă a puterii divine. *Donna* însemna *Domina*, în sensul feudal al termenului (într-un asemenea context, Beatrice este Doamna inimii lui Dante), iar *cosa* însemna mai degrabă *essere* („fiinţă") – chiar superioară. Prin urmare, acest început al sonetului, susţine Contini, ar trebui citit în felul următor: „Atît de mare e evidenţa nobilimii şi a demnităţii celei care e doamna mea, în felul ei de a saluta, încît orice limbă tremură pînă cînd amuţeşte, iar ochii nu îndrăznesc s-o privească [...]. Ea înaintează, în timp ce aude cuvintele de laudă, pe dinafară exprimînd bunăvoinţa ei interioară, şi iese în evidenţă natura ei de fiinţă venită din cer pe pămînt pentru a reprezenta concret puterea divină".

E curios că, în epoci diferite, încercîndu-se trei traduceri englezeşti ale sonetului, se comit cîteva dintre greşelile cititorului neavizat de limbă italiană, dar se recuperează şi cîteva elemente ale adevăratei semnificaţii, poate nu atît dintr-un exerciţiu filologic, cît din amintirile asupra tradiţiei poetice ale limbii-ţintă. Iată cele trei versiuni. Prima e de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi îi aparţine lui Dante Gabriele Rossetti:

> My lady looks so gentle and so pure
> When yielding salutation by the way,

Îi e umilitatea-nveşmîntare/ Cînd laude aude-n mers, tăcută; / Din cer parcă miracolul se mută/ Ca pe pămînt să-l vadă fiecare" (Dante Alighieri, *Viaţa nouă*, trad. Romulus Vulpescu, în *Opere minore*, Bucureşti, Ed. Univers, 1971, p. 53) (n.tr.).

That the tongue tremble and has nought to say,
And the eyes, which fain would see, may not endure.
And still, amid the praise she hears secure,
She walks with humbleness for her array;
Seeming a creature sent from Heaven to stay
On earth, and show a miracle made sure.

Celelalte două sînt contemporane. Una îi aparţine lui Mark Musa, iar cealaltă lui Marion Shore:

Such sweet decorum and such gentle grace
attend my lady's greetings as she moves
that lips can only tremble in silence
and eyes dare not attempt to gaze at her.
Moving, benignly clothed in humility,
untouched by all the praise along her way,
she seems to be a creature come from Heaven
to earth, to manifest a miracle.

My lady seems so fine and full of grace
When she greets others, passing on her way,
That trembling tongues can find no words to say,
And eyes, bedazzled, dare not meet her gaze.
Modestly she goes amid the praise,
Serene and sweet, with virtue her array;
And seems a wonder sent here to display
A glimpse of heaven in an earthly place.

După cum se vede, dacă nu *pare* şi alte subtilităţi, măcar sensul iniţial de *donna* şi de *gentile* a fost în parte recuperat. Într-un fel, cititorul traducerilor englezeşti e favorizat, în comparaţie cu grăbitul cititor italian modern, care ar risca să traducă sonetul în engleză aşa cum a făcut, printr-o provocare deliberată şi călcînd în picioare toate criteriile filologice, Tony Oldcorn (2001):

When she says he, my baby looks so neat,
yhe fellas all clam up and check their feet.
She hears their whistles but she's such a cutie,
she walks on by, and no, she isn't snooty.

You'd think she'd been sent down from the skies
to lay a little magic on us guys.

7.2. Căutarea lui Averroes

Exemplul cel mai frapant de confuzie culturală, care produce un lanţ de confuzii lingvistice, e cel al *Poeticii* şi al *Retoricii* lui Aristotel, cum au fost traduse prima dată de Averroes, care nu cunoştea limba greacă, abia dacă ştia siriana şi îl citea pe Aristotel într-o traducere arabă din secolul al X-lea, care provenea la rîndul ei dintr-o versiune siriană a vreunui original grecesc. Pentru a complica lucrurile, Comentariul lui Averroes la *Poetica*, din 1175, e tradus din arabă în latină de Hermann Germanul, care habar n-avea de limba greacă, în 1256. Doar mai tîrziu, Guglielmo di Moerbeke traduce *Poetica* din greacă, în 1278. Cît priveşte *Retorica*, în 1256 Hermann Germanul făcuse o traducere a ei din arabă, dar amestecînd textul aristotelic cu alte comentarii arabe. Vine, în perioada ulterioară, o *translatio vetus* din greacă, datorată probabil lui Bartolomeo da Messina. În sfîrşit, pe la 1269 sau 1270 apare o traducere din greacă, făcută de Guglielmo di Moerbeke.

Textul aristotelic e plin de referinţe la dramaturgia greacă şi de exemple poetice, pe care Averroes sau traducătorii care l-au precedat încearcă să le adapteze la tradiţia literară arabă. Să ne închipuim aşadar ce a putut pricepe traducătorul latin din Aristotel şi din analizele lui atît de subtile. Sîntem foarte aproape de povestea cu traducerea automată a Bibliei şi de cea cu maşinile de sablat ale lui Charles, pe care le-am amintit deja. Dar încă n-am terminat.

Multă lume îşi aminteşte probabil nuvela lui Borges, *Căutarea lui Averroes* (*Aleph*), în care scriitorul argentinian şi-l închipuie pe Abulgualid Mohammed Ibn-Ahmed Ibn-Mohammed Ibn-Rusd (adică pe Averroes al nostru) în timp ce încearcă să comenteze *Poetica* lui Aristotel. Ceea ce-l necăjeşte este faptul că nu ştie semnificaţia cuvintelor *tragedie* şi *comedie*, fiindcă era vorba despre forme artistice necunoscute în tradiţia arabă. În timp ce Averroes se perpeleşte în legătură cu semnificaţia acestor termeni neclari, pe sub ferestrele sale nişte copii se joacă imitînd un muezin, un minaret şi pe credincioşi,

aşadar fac teatru, dar nici ei, nici Averroes nu sînt conştienţi de asta. Mai tîrziu, cineva îi povesteşte filosofului o ceremonie ciudată, văzută în China, şi din descriere cititorul (dar nu şi personajele nuvelei) pricepe că era vorba despre un spectacol teatral. La sfîrşitul acestei comedii a confuziilor, Averroes începe iar să mediteze la Aristotel şi conchide că „Aristù (Aristoteles) numeşte tragedie panegiricele, iar comedie satirele şi anatemele. Admirabile tragedii şi comedii abundă în paginile *Coranului* şi în cîntările sfinte"*.

Cititorii sînt înclinaţi să pună această situaţie paradoxală pe seama fanteziei lui Borges, dar ceea ce el povesteşte este exact ceea ce i s-a întîmplat lui Averroes. Tot ce spune Aristotel despre tragedie, în Comentariul lui Averroes e legat de poezie şi de forma poetică echivalentă cu o *vituperatio* sau o *laudatio*. Această poezie epidictică foloseşte reprezentaţiile, dar e vorba de reprezentaţii verbale. Respectivele reprezentaţii îşi propun să *instige la acţiuni virtuoase*, şi de aceea intenţia lor e moralizatoare. Fireşte că această idee moralizatoare a poeziei îl împiedică pe Averroes să priceapă concepţia lui Aristotel despre fundamentala funcţie catartică (şi nu didascalică) a acţiunii tragice.

Averroes trebuie să comenteze *Poetica*, pasajul 1450a şi urm., unde Aristotel înşiră elementele componente ale tragediei: *mûthos*, *êthê*, *léxis*, *diánoia*, *ópsis* şi *melopoiía* (care azi se traduc de obicei prin povestire, caracter, elocuţiune, gîndire, spectacol şi muzică). Averroes pricepe primul termen ca fiind „afirmaţie mitică", al doilea este „caracter", al treilea e „metru", al patrulea înseamnă „credinţe", al şaselea e „melodie" (dar fireşte că Averroes se gîndeşte la o melodie poetică, nu la prezenţa interpreţilor pe scenă). Problema apare la al cincilea element, *ópsis*. Averroes nu-şi poate închipui că există o reprezentare a acţiunilor, în cadrul spectacolului, şi traduce vorbind despre un tip de argumentare care demonstrează virtutea credinţelor reprezentate (de asemenea cu scopuri morale). Această versiune o va urma şi Hermann, în varianta sa latină (traducînd *consideratio, scilicet argumentatio seu probatio rectitudinis credulitatis aut operationis*).

Nu numai atît, dar – confundînd o altă confuzie a lui Averroes – Hermann le explică cititorilor latini că acel *carmen laudativum* nu

* Jorge Luís Borges, *Căutarea lui Averroes*, în vol. *Moartea şi busola*, trad. Darie Novăceanu, Bucureşti, Ed. Univers, 1972, p. 291 (n.tr.).

foloseşte arta gesticulaţiei. Prin urmare, exclude unicul aspect cu adevărat teatral al tragediei.

În traducerea sa din greacă, Guglielmo di Moerbeke vorbeşte despre *tragodia* şi despre *komodia* şi îşi dă seama că sînt acţiuni teatrale. E adevărat că, pentru diverşi autori medievali, comedia era o poveste care, deşi cuprindea pasaje de elegie, care vorbesc despre durerile îndrăgostiţilor, avea un sfîrşit fericit, drept care inclusiv poemul dantesc putea fi considerat o „comedie", pe cînd în *Poetria Nova*, Giovanni di Garlandia defineşte tragedia ca un *carmen quod incipit a gaudio et terminat in luctu*. Dar, la urma urmelor, Evul Mediu cunoştea şi spectacolele jonglerilor (*giullari*) şi ale bufonilor (*histriones*), şi misterele sacre, şi avea aşadar o idee în legătură cu teatrul. Prin urmare, pentru Moerbeke, acea *ópsis* aristotelică devine pe bună dreptate *visus* şi se pricepe că se referă la acţiunea mimică a unui *ypocrita*, adică a histrionului. Ne apropiem, vasăzică, de corecta traducere lexicală, deoarece a fost identificat un gen artistic care, în ciuda numeroaselor deosebiri, era prezent atît în cultura clasică greacă, precum şi în cea latină din Evul Mediu.

7.3. Cîteva cazuri

Am fost mereu intrigat de posibilele traduceri ale începutului din *Le cimetière marin* de Valéry, care sună astfel:

> Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
> entre les pins palpite, entre les tombes;
> midi le juste y compose de feux
> la mer, la mer, toujours recommencée! *

Este evident că acel acoperiş pe care se plimbă porumbeii e marea, presărată de pînzele albe ale ambarcaţiunilor, şi chiar dacă

---

* „Acest pod calm cu porumbei cuminte/ Palpită între pini, între morminte; / Amiaza dreaptă ţese-aci-n scîntei/ Marea, mereu din-nou-pornita mare!" (Paul Valéry, *Cimitirul marin*, trad. Ştefan Augustin Doinaş, în vol. *Poezii. Dialoguri. Poetică şi estetică*, Bucureşti, Ed. Univers, 1989, p. 143) (n.tr.).

cititorul n-a priceput metafora din primul vers, al patrulea, ca să zicem aşa, i-ar oferi o descifrare. Problema e mai degrabă că, în procesul de dezambiguizare a unei metafore, lectorul porneşte de la un element (metaforizant) nu doar ca realitate verbală, ci şi activînd imaginile pe care el i le sugerează, iar imaginea evidentă e aceea a unei mări albastre. De ce o suprafaţă albastră ar trebui să apară ca un acoperiş? Situaţia îi pare greu de priceput cititorului italian sau celor din acele ţări (inclusiv din Provenţa) unde acoperişurile caselor sînt prin definiţie de culoare roşie. Fapt este că Valéry, deşi vorbea despre un cimitir din Provenţa şi chiar dacă s-a născut în Provenţa, gîndea (în opinia mea) ca un parizian. Dar la Paris acoperişurile sînt din ardezie, iar în bătaia soarelui pot da reflexe metalice. Aşadar *midi le juste* creează pe suprafaţa mării străluciri argintii, care lui Valéry îi sugerează întinderea acoperişurilor pariziene. Nu văd altă explicaţie pentru alegerea acestei metafore, dar îmi dau seama că ea se împotriveşte oricărei încercări de traducere clarificatoare (cu condiţia să nu ne pierdem în fraze explicative care ar ucide ritmul şi ar stîlci poezia).

Asemenea diferenţe culturale se fac resimţite şi în expresii pe care le considerăm uşor traductibile dintr-o limbă în alta.

Cuvintele *coffee*, *café*, *caffè* pot fi considerate sinonime rezonabile doar dacă se referă la o anumită plantă. Însă expresiile *donnez moi un café*, *give me a coffee*, *mi dia un caffè* (desigur, echivalente dintr-un punct de vedere lingvistic, bune exemple de enunţuri care vehiculează aceeaşi propoziţie) nu sînt, din punct de vedere cultural, echivalente. Enunţate în ţări diferite, produc efecte diferite şi se referă la obiceiuri diferite. Ele produc situaţii diverse. Urmăriţi aceste două texte, unul care ar putea apărea într-o povestire italiană, celălalt într-o povestire americană:

Ordinai un caffè, lo buttai giù in un secondo ed uscii dal bar*.

He spent half an hour with the cup in his hands, sipping his coffee and thinking of Mary.

---

* „Am comandat o cafea, am dat-o pe gît într-o clipă şi am ieşit din bar" (n.tr.).

Primul se poate referi doar la o cafea şi la un bar italieneşti, fiindcă o cafea americană n-ar putea fi dată pe gît într-o clipă, atît din cauza cantităţii, cît şi a temperaturii sale. Al doilea nu s-ar putea referi la un personaj care trăieşte în Italia şi bea un espresso, fiindcă presupune existenţa unei ceşti mari şi adînci, care conţine o cantitate de lichid de zece ori mai mare.

Primul capitol din *Război şi pace*, scris desigur în limba rusă, începe cu un lung dialog în franceză. Nu ştiu cîţi cititori ruşi de pe vremea lui Tolstoi pricepeau franceza; poate că Tolstoi se baza pe faptul că, pe atunci, cine nu înţelegea franceza nu era în stare să citească nici ruseşte. E mai probabil că voia ca inclusiv cititorul care nu ştia franţuzeşte să priceapă că aristocraţii din epoca napoleoniană erau aşa distanţi faţă de viaţa naţională rusă, încît vorbeau în ceea ce era atunci limba internaţională a culturii, a diplomaţiei şi a rafinamentului – chiar dacă era limba duşmanului.

Dacă recitiţi acele pagini, veţi vedea că nu e important să înţelegem ce anume spun personajele; e important să înţelegem că o zic pe franceză. Ba chiar Tolstoi se străduieşte să-şi avertizeze cititorii că ceea ce spun personajele în franceză ţine de conversaţia sclipitoare, educată, dar cu mică relevanţă pentru evoluţia poveştii. De pildă, la un moment dat, Anna Pavlovna îi spune prinţului Vasili că el nu-şi apreciază copiii, iar prinţul răspunde: *Lavater aurait dit que je n'ai pas la bosse de la paternité*, iar Anna Pavlovna replică: „Lasă gluma! Aveam de gînd să stau de vorbă cu dumneata cu toată seriozitatea"*. Cititorul e autorizat să nu ştie ce anume a zis Vasili, e destul să-şi dea seama că a spus, pe franţuzeşte, ceva superficial şi hazos.

Totuşi mi se pare că cititorii, de orice limbă ar fi, trebuie să-şi dea seama că acele personaje vorbesc franţuzeşte. Mă întreb cum se poate traduce *Război şi pace* în chineză, transliterînd sunete ale unei limbi necunoscute, lipsite de conotaţii istorice şi stilistice deosebite. Pentru a realiza un efect asemănător (personajele vorbesc, pline de snobism, limba duşmanului), ar trebui să vorbească englezeşte. Însă s-ar trăda referinţa la un moment istoric precis: ruşii, pe atunci, erau în război cu francezii, nu cu englezii.

---

* Lev Tolstoi, *Război şi pace*, trad. Ion Frunzetti şi N. Parocescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1985, vol. I, p. 11 (n.tr.).

Una dintre problemele care m-au fascinat dintotdeauna e felul în care un cititor francez poate să guste capitolul întîi din *Război şi pace*, tradus în franceză. Cititorul parcurge o carte în franceză, unde nişte personaje vorbesc franţuzeşte şi pierde efectul de insolitare. Doar atît că, după cum m-au asigurat cîţiva francofoni, *se simte* că franceza acelor personaje (poate chiar din vina lui Tolstoi) e o franceză în mod limpede vorbită de nişte străini.

7.4. Sursă şi ţintă

Cazul extrem din *Război şi pace* ne aduce aminte că o traducere poate fi atît *target*, cît şi *source oriented*, adică poate fi orientată spre textul-sursă (ori de plecare) sau spre textul (şi cititorul) ţintă (ori de destinaţie). Aceştia sînt termenii deja răspîndiţi în teoria traducerii şi par să se refere la vechea problemă dacă o traducere trebuie să-şi conducă cititorii să se identifice cu o anumită epocă şi un anumit mediu cultural – al textului originar –, ori dacă trebuie să redea epoca şi mediul cît mai accesibil pentru cititorul din limba şi cultura de destinaţie.

În baza acestei problematici pot fi realizate chiar şi investigaţii care, în opinia mea, se îndepărtează de traductologia propriu-zisă şi se referă la istoria culturii şi la literatura comparată. De pildă, dacă ignorăm complet raporturile de mai mare sau mai mică fidelitate faţă de textul-sursă, putem studia în ce măsură a putut o traducere să influenţeze cultura în care a apărut. Într-o asemenea direcţie, n-ar exista o diferenţă textuală relevantă între o traducere plină de greşeli lexicale şi scrisă într-o limbă lamentabilă, dar care a circulat şi a influenţat major generaţiile de cititori, şi o alta pe care zvonurile ar fi înclinate s-o considere mai corectă, dar care a circulat ulterior şi numai în cîteva sute de exemplare. Dacă aceea care a schimbat modul de a scrie şi de a gîndi în cultura-ţintă e traducerea „proastă", ea va trebui luată serios în considerare.

Fireşte că ar fi interesant (nu ştiu dacă s-a făcut deja) să se studieze influenţa pe care au avut-o asupra culturii italiene romanele ruseşti publicate la începutul secolului XX de către Barion, comandate unor doamne aristocrate cu două nume care traduceau din franceză

şi transcriau toate numele ruseşti cu desinenţa în *ine*. În orice caz, ar fi de ajuns să citǎm ca exemplu fundamental traducerea din germană a Bibliei publicate de Luther. Luther (1530, trad. it.: 101), care folosise în mod interşanjabil verbele *übersetzen* („a traduce") şi *verdeutschen* („a germaniza"), scoţînd astfel în evidenţă importanţa atribuită traducerii ca *asimilare culturală*, le răspundea criticilor versiunii sale germane a Bibliei spunînd: „Ei învaţă să vorbească şi să scrie în germană după modul meu de a traduce, şi astfel îmi fură limba, despre care mai înainte habar n-aveau".

Unele traduceri au obligat o anumită limbă să se confrunte cu noi posibilităţi de expresie (şi de-a dreptul cu noi terminologii). Nu e nevoie să ştim ebraică pentru a evalua impactul traducerii lui Luther asupra limbii germane, aşa cum nu e nevoie să cunoaştem greaca veche pentru a aprecia traducerea *Iliadei* făcută în italiană de Vincenzo Monti – şi de altminteri nu era nevoie să cunoaştem deloc limba greacă, întrucît Monti a fost „traducătorul traducătorilor lui Homer". Traducerile din Heidegger au schimbat radical stilul multor filosofi francezi, aşa cum traducerile italiene din idealiştii germani au cîntărit greu asupra stilului nostru filosofic, timp de aproape un secol. Tot în Italia, transpunerile din naratorii americani realizate de Vittorini (deşi adeseori libere şi prea puţin fidele) au contribuit la naşterea unui stil în proza Italiei postbelice.

Este foarte important să studiem rolul pe care o traducere îl are în cultura-ţintă. Dar, din acest punct de vedere, traducerea devine o problemă internă, a istoriei acestei culturi, iar toate problemele lingvistice şi culturale ridicate de original devin irelevante.

Aşadar nu am intenţia să mă ocup de aceste probleme. Ceea ce mă interesează este procesul care apare între textul-sursă şi textul-ţintă. Într-o asemenea direcţie, problema e cea pe care au ridicat-o unii autori ai secolului al XIX-lea, ca Humboldt şi Schleiermacher (vezi şi Berman, 1984): o traducere trebuie să-l conducă pe cititor la înţelegerea universului lingvistic şi cultural al textului de origine sau trebuie să transforme textul originar, pentru a-l face acceptabil în faţa cititorului din limba şi cultura de destinaţie? Cu alte cuvinte, avînd o traducere din Homer, traducătorul ar trebui să-şi transforme lectorii în cititori greci din epoca homerică sau să-l oblige pe Homer să scrie de parcă ar fi un autor din vremurile noastre?

Enunţată astfel, problema ar părea paradoxală. Dar ţineţi seama de faptul, deja clarificat, că traducerile *îmbătrînesc*. Engleza lui Shakespeare rămîne mereu aceeaşi, dar italiana traducerilor shakespeariene de acum un secol îşi trădează vîrsta. Asta înseamnă că traducătorii, chiar şi atunci cînd nu aveau asemenea intenţii, chiar şi atunci cînd încercau să ne redea savoarea limbii şi a perioadei istorice de origine, de fapt modernizau cumva originalul.

7.5. Familiarizarea şi înstrăinarea

Teoriile traducerii propun o alternativă între *modernizarea* şi *arhaizarea* textului. Dar nu e vorba despre aceeaşi opoziţie care apare între *foreignizing* şi *domesticating* (*cf.* Venuti, 1998) sau între *straniamento* şi *addomesticamento* (ori, dacă preferaţi, xenofilizare şi localizare). Chiar dacă se pot găsi diverse traduceri în care se face o netă opţiune în favoarea unuia dintre cei doi poli, să examinăm mai întîi opoziţia înstrăinare/familiarizare (*straniamento/addomesticamento*).

Poate că exemplul cel mai provocator de familiarizare a fost traducerea biblică a lui Luther. De pildă, discutînd despre cel mai bun mod de a traduce *Matei* 12.34 – *Ex abundantia cordis os loquitur* („Din prisosul inimii vorbeşte gura") –, el scria:

> Dacă ar trebui să-i ascult pe aceşti neghiobi, ei mi-ar pune în faţă cuvinte de tradus astfel: „Din abundenţa inimii vorbeşte gura". Dar este acesta modul în care vorbeşte un german? Care german ar pricepe? Ce-i cu abundenţa inimii?... Pe cînd mama acasă şi ţăranul vorbesc aşa: „Iese pe gură ceea ce nu mai încape în inimă".

Legat de expresiile *Ut quid perditio haec ?* („Ce rost are risipa aceasta?" – *Matei* 26.8) şi *Ut quit perditio ista unguenti facta est ?* („Ce rost are risipa aceasta de mir?" – *Marcu* 14.4), el spunea:

> Dacă le dau ascultare neghiobilor şi celor care urmează litera, trebuie să traduc astfel în germană: „De ce s-a întîmplat această pierdere de mir?". Dar ce fel de limbă germană e aceasta? Şi care german ar putea vorbi aşa? S-a pierdut mirul? Cine aude asta, crede că s-a rătăcit pe undeva mirul şi trebuie căutat, chiar dacă şi în sensul

acesta rămîne propoziţia neclară şi nesigură... Dar un german vorbeşte aşa: „Ce rost are să risipim?". Sau: „Mai mare păcatul!". Şi nu: „Păcat pentru mir!". Aşa zice un bun german şi ne permite să pricepem că Magdalena a făcut un gest nepotrivit şi a făcut pagubă. Asta era părerea lui Iuda, care credea că mirul poate fi folosit mai bine (Luther, 1530, trad. it.: 106-107).

Legat de *foreignizing*, Venuti (1998: 243) citează dezbaterea dintre Matthew Arnold şi Francis Newman (în secolul al XIX-lea) despre traducerile din Homer. Arnold spunea că Homer trebuie redat în hexametri şi în engleza modernă, pentru a menţine traducerea în acord cu receptarea curentă a lui Homer în mediile academice. Newman, dimpotrivă, nu numai că a construit dinadins un lexic arhaic, dar a folosit versul unei balade pentru a scoate în evidenţă că Homer era un poet popular, şi nu pentru elite. Venuti observă că, în mod paradoxal, Newman înstrăina şi arhaiza din motive populiste, pe cînd Arnold familiariza şi moderniza din motive academice.

Humboldt (1816, trad. it.: 137) a propus o deosebire între *Fremdheit* (care s-ar putea traduce prin „ciudăţenie") şi *Das Fremde* (de tradus prin „straniul"). Poate că nu şi-a ales bine termenii, dar ideea lui mi se pare limpede: cititorul resimte *ciudăţenia* atunci cînd nu poate înţelege opţiunea traducătorului, de parcă ar fi vorba de-o greşeală, şi resimte, în schimb, *straniul* atunci cînd se găseşte în faţa modului neobişnuit în care i se prezintă o situaţie pe care ar putea s-o recunoască, dar pe care are impresia că o vede pentru prima dată. Cred că această idee de straniu nu e foarte departe de „efectul de insolitare" al formaliştilor ruşi, un artificiu mulţumită căruia artistul îl conduce pe cititor să perceapă lucrul descris, dintr-un profil şi într-o lumină diferite, astfel încît să-l înţeleagă mai bine decît i s-a întîmplat pînă atunci. Exemplul dat de Humboldt îmi susţine, mi se pare, lectura:

> O traducere nu poate şi nu trebuie să fie un comentariu... Neclaritatea care se găseşte uneori în scrierile anticilor, şi mai ales în *Agamemnon*, derivă din concizia şi îndrăzneala cu care, eliminînd propoziţiile coordonatoare, sînt aliniate gîndurile, imaginile, sentimentele, amintirile, presentimentele, aşa cum ţîşnesc ele din emoţia profundă a sufletului. Şi dacă ne transpunem în atmosfera poetului, a epocii sale şi a personajelor reprezentate, încet-încet dispare neclaritatea şi îi ia locul o nouă limpezime (trad. it.: 138).

Aceste probleme sînt cruciale în traducerea unor texte îndepărtate în timp şi spaţiu. Dar pentru textele moderne? Traducerea unui roman francez trebuie să spună Malul Stîng sau Rive Gauche? Short (2000: 78) dă amuzantul exemplu cu expresia franceză *mon petit chou* şi subliniază că, dacă am traduce prin *my little cabbage*, adică „varza mea mică", am obţine doar un efect comic şi destul de jignitor. El propune în schimb *sweetheart*, care îi corespunde apelativului nostru „dragă", dar recunoaşte că astfel s-ar pierde contrastul afectuos-umoristic, ba chiar şi sunetul din *chou* (care nu numai că e dulce, dar sugerează mişcarea buzelor care dau un sărut). *Sweetheart* sau *dragă* ar fi un bun exemplu de familiarizare, dar eu consider că ar fi mai bine, avînd în vedere că acţiunea se desfăşoară în Franţa, să înstrăinăm puţin şi să lăsăm expresia originală. Poate că unii cititori n-ar înţelege semnificaţia termenilor ca atare, însă ar sesiza o conotaţie franţuzească şi ar percepe o şoaptă dulce.

Jane, I find you very attractive: iată o frază care, mai ales în traducerea romanelor poliţiste, e transpusă în italiană prin *Jane, vi trovo molto attraente* („Jane, vă consider foarte atrăgătoare"). E o versiune care anglicizează prea mult, şi din două motive. Întîi de toate, chiar dacă dicţionarele ne permit să transpunem *attractive* prin *attraente* („atrăgător"), în asemenea situaţii un italian ar spune *bella* („frumoasă"), *carina* („drăguţă") sau *affascinante* („fascinantă"). Probabil traducătorii consideră „atrăgătoare" un cuvînt care sună foarte englezeşte. În al doilea rînd, dacă un vorbitor englez foloseşte prenumele lui Jane, înseamnă că are cu ea o relaţie prietenoasă ori familiară, iar în italiană ar trebui utilizat pronumele *tu*. Pe *dumneavoastră* l-am utiliza dacă în original s-ar zice *Miss Jane, I find you very attractive*. Iată că, în încercarea de-a angliciza, traducerea nu exprimă în mod potrivit nici sentimentele vorbitorului, nici raporturile dintre cei doi interlocutori.

Traducătorii italieni sînt mereu de acord să familiarizeze, traducînd Londra pentru London şi Parigi pentru Paris (la fel se procedează şi în alte ţări), dar ce facem cu Bolzano/Bozen, sau Kaliningrad/Königsberg? Devin, zic eu, subiect de negociere: dacă într-un roman rus contemporan se vorbeşte despre Kaliningrad şi e importantă atmosfera „sovietică" a poveştii, ar fi o pierdere evidentă să

vorbim despre Königsberg. Aira Buffa (1987), povestind greutăţile cu care s-a confruntat traducînd în finlandeză *Numele trandafirului*, îşi aminteşte nu doar rezervele pe care le-a avut redînd mulţi termeni şi referinţe cu savoare medievală într-o cultură care, din punct de vedere istoric, n-a cunoscut un asemenea Ev Mediu, ci decizia privind naţionalizarea efectivă a numelor (aşa cum în italiană se zice *Federico* pentru un împărat german), întrucît să-i spună vreunuia *Kaarle* suna prea finlandez şi împingea textul să-şi piardă distanţa culturală, iar să-l boteze pe Guglielmo da Baskerville cu numele de *Vilhelm* (chiar dacă William din Ockham se zice la ei Vilhelm Okkamilainen) i-ar fi transmis dintr-odată „cetăţenia finlandeză". Drept care a rămas, pentru a sublinia faptul că era englez, la forma William.

Aceleaşi probleme le-a întîmpinat traducătorul maghiar Imre Barna (1993), mai ales dacă ţinem seama că, la traducerea numelor în maghiară, întîi se foloseşte numele de familie şi apoi prenumele (de fapt, Imre Barna semnează astfel în străinătate, dar la el acasă e Barna Imre). Aşadar nu cumva trebuia, în loc de Ubertino da Casale, să traducă prin Casalei Hubertinus? Dar cum să procedeze atunci cu Berengario Talloni şi cu Roger Bacon? Barna mărturiseşte că singura soluţie a fost inconsecvenţa şi am impresia că a lucrat cum a crezut el că e mai bine, după ureche, sau ţinînd seama dacă era un personaj istoric, deja probabil cunoscut de cititor, sau unul fictiv: „Vasăzică: Baskerville-i Vilmos, Melki Adso, Burgosi Jorge, Bernard Gui, Berengario Talloni...".

Torop (1995) se lamentează că în anumite romane în care e esenţială componenta dialectală locală traducerea lasă fatalmente în umbră acest element. De fapt, e problema cu care s-a confruntat (vezi capitolul 5) romanul meu *Baudolino*, care în traducere şi-a pierdut savoarea dialectală şi a termenilor din idiomul piemontez. Nu pentru că traducătorii s-au sustras de la datoria dificilă de a găsi echivalenţe în propria limbă, dar o asemenea soluţie comunică, cel mult, faptul că personajele folosesc un limbaj popular, fără a specifica o epocă şi o zonă geografică precise, care însă le sînt familiare cititorilor italieni – ba chiar şi în cazul originalului e evident că cititorii din Piemonte vor savura mai încîntaţi atmosfera dialectală decît cititorii sicilieni.

În legătură cu acest aspect, amintesc o obiecţie care mi-a fost adusă atunci cînd povesteam că, în episodul cu gardul viu din *Pendulul lui Foucault*, i-am autorizat pe traducători să includă, în loc de trimiterea la Leopardi, o aluzie la propria literatură. Cititorul străin, înţelegînd aluzia, n-ar fi văzut oare o ciudăţenie în faptul că trei personaje italiene (iar povestea se desfăşoară în mod limpede în Italia) citează opere literare străine? Răspunsul meu a fost că, în acea situaţie, modificarea era admisibilă, fiindcă cele trei personaje ale mele erau redactori editoriali şi, de-a lungul întregului roman, se dovedeau cît se poate de familiarizaţi cu literaturile comparate.

În alte cazuri, fireşte că nu s-ar putea face modificări cu o la fel de mare uşurinţă. În traducerea lui Gide după *Typhon* de Conrad, în capitolul al doilea se spune despre un personaj că *He didn't care a tinker curse*, ceea ce, cuvînt cu cuvînt, înseamnă că „nu-i păsa nici cît de blestemul unui căldărar", dar e o expresie idiomatică, însemnînd că nu-i păsa cîtuşi de puţin. Gide traduce *Il s'en fichait comme du juron d'un étameur* (îi păsa mai puţin decît de înjurătura unui tinichigiu, care nu e o expresie din argoul francez şi ar trebui, prin urmare, să aibă un efect de înstrăinare). Ba mai mult, în capitolul al şaselea cineva exclamă *Damne, if this ship isn't worse than Bedlam!* (şi Bedlam e o casă de nebuni), iar Gide, coerent cu proiectul său de anglicizare, traduce: *Que le diable m'emporte si l'on se croyait pas à Bedlam!*

Berman (1999: 65) citează o obiecţie[1] potrivit căreia s-ar fi putut spune: *il s'en fichait comme d'une guigne*, expresie tipică din argoul franţuzesc, care exprimă acelaşi concept, şi să înlocuiască Bedlam cu Charenton (tot casă de nebuni, dar mai cunoscută cititorului francez), dar notează că ar fi fost ciudat ca personajele din *Typhon* să se exprime ca nişte francezi.

Fireşte că personajele englezeşti nu se pot exprima ca nişte francezi, *Charenton* ar fi un caz de familiarizare excesivă, dar nu ştiu în ce măsură s-ar simţi ca fiind prea „naţională" referinţa la *guigne*. Oricum, Ugo Mursia şi Bruno Oddera au ales *Non gli importava un cavolo* („Nu-i păsa nici cît negru sub unghie"), respectiv *Non gli importava un fico secco* („Îl durea în cot") – şi am impresia că cititorul italian îşi dă seama de sensul expresiei argotice, fără s-o

1. *Cf.* Van der Meercschen (1986: 80).

resimtă ca fiind prea „italiană". Iar în a doua situaţie au redat prin *Maledizione, se questa nave non è peggio del manicomio di Bedlam* („Fir-ar să fie, dacă pe nava asta nu-i mai rău decît la casa de nebuni Bedlam"), respectiv *Il diavolo mi porti se questa nave non è peggio di un manicomio* („Dracu' să mă ia dacă pe nava asta nu-i mai rău decît la o casă de nebuni") – păstrînd expresia populară şi realizînd, în acelaşi timp, acea uşoară familiarizare care dă fluenţa textului.

Printre situaţiile cele mai amuzante de familiarizare voi aminti versiunea italiană a filmului *Going my way*, din 1944 (în italiană: *La mia via*, cu Bing Crosby în rolul părintelui O'Malley, un preot din New York a cărui origine irlandeză, trădată de nume, era importantă, fiindcă cel puţin pe atunci irlandezii erau catolici prin excelenţă). Era vorba de unul dintre primele filme americane exportate în Europa după Eliberare, sincronizat încă din Statele Unite de italo-americani cu un accent comic inevitabil, care amintea dialogurile dintre Stan şi Bran. Distribuitorii s-au gîndit pesemne că, ignoranţi ai realităţilor americane, spectatorii italieni n-ar fi priceput numele străine şi le-au dat tuturor eroilor nume italieneşti. Astfel, părintele O'Malley devenise Padre Bonelli şi aşa mai departe. Ţin minte că, la paisprezece ani, eram uimit, ca spectator, de faptul că în America toată lumea are nume italienesc. Dar mă miram şi de faptul că un preot de rînd (pe care lumea din Italia l-ar fi numit *Don*) era chemat *Padre*, ca un călugăr[1]. Aşadar *Bonelli* avea un efect de familiarizare, iar *Padre*, de înstrăinare.

Uneori situaţiile de familiarizare sînt indispensabile, tocmai pentru că textul trebuie adaptat la caracteristicile limbii de destinaţie. Bill Weaver a scris două jurnale (ţinute chiar zi de zi) despre traducerea a două romane: *Pendulul lui Foucault* şi *Insula din ziua de ieri*[2].

1. Referitor la influenţa traducerilor, observaţi că, după nenumărate filme americane în care preoţii erau numiţi, ca şi călugării, *Padre*, s-a răspîndit această accepţie şi la noi. În serialul de televiziune *Don Matteo*, cînd cineva i se adresează preotului fără a-i zice pe nume, îi spune *padre* şi nu *reverendo*, ca odinioară.
2. Unul este Weaver (1990), iar celălalt „In other words: A translator's journal", publicat în *The New York Times* (nu am reuşit să aflu data apariţiei).

Una dintre problemele cu care s-a confruntat a fost cea a timpurilor verbale. El observă în repetate rînduri că mai mult ca perfectul din textele mele riscă să apară greoi în engleză şi, în loc să traducă *he had gone*, preferă varianta *he went*. Observă că o asemenea dificultate îi apare adesea în transpunerea prozei italiene, fapt care îl obligă la regîndirea diferitelor niveluri ale trecutului, mai ales atunci cînd, în *Pendulul...*, are de-a face cu un personaj care îşi aminteşte diverse „faze temporale" într-un joc suprapus de *flash back*. Sigur că pentru mine folosirea timpurilor verbale a fost esenţială, dar se vede că, sub acest aspect, italiana are un tip de sensibilitate diferită de cea engleză. Şi, pe urmă, acestea sînt probleme care i se pun mereu unui bun traducător şi pentru care nu trebuie să ceară aprobare de la autor.

Una dintre cele mai grele situaţii de adaptare la o limbă diferită e cea a capitolului 66 din *Pendulul...*, unde, pentru a ironiza predispoziţia ocultiştilor care „te determină să gîndeşti că fiece aspect al lumii, fiece zvon, fiece cuvînt scris sau spus nu are sensul care apare, ci ne vorbeşte despre un Secret"*, Belbo demonstrează că se pot găsi diverse simboluri misterioase pînă şi în structura automobilului, sau măcar în sistemul arborelui motor, care ar face aluzie la arborele sefiroţilor din Cabală. Pentru traducătorul englez, povestea era dificilă încă de la început, fiindcă ceea ce în italiană e *albero* („arbore") şi e valabil atît pentru maşini, cît şi pentru Sephirot, în engleză e *axle* şi doar scotocind prin dicţionare a reuşit Weaver să găsească totodată expresia autorizată *axle-three*. Pe baza aceea, a putut traduce destul de precis multe aluzii parodice, dar s-a pomenit într-o fundătură cînd a dat peste poanta următoare: *Per questo i figli della Gnosi dicono che non bisogna fidarsi degli Ilici ma degli Pneumatici***.

Din pur accident lexical (în ciuda etimologiei comune), cauciucurile maşinilor se numesc la fel ca şi Spiritualii care, în gîndirea gnostică, li se opun Hylicilor sau Materialilor. Dar, în engleză, cauciucurile de maşină sînt doar *tires*. Cum să procedăm? După cum povesteşte Weaver în jurnalul său, în timp ce discutam amîndoi în legătură cu

* Umberto Eco, *Pendulul...*, ed. cit., p. 431 (n.tr.).

** „De aceea maeştrii Gnozei spun că nu trebuie să te încrezi în Hylici, ci în Pneumatici" (*ibidem*, p. 434) (n.tr.).

vreo posibilă soluţie, el a menţionat o celebră marcă de cauciucuri, Firestone, iar eu am reacţionat amintindu-i despre *philosopher's stone*, adică piatra filosofală, de alchimistă amintire. Am găsit soluţia. Poanta a fost schimbată astfel: *They never saw the connection between the philosopher's stone and Firestone.*

Gluma n-o fi foarte hazlie, dar se potriveşte cu tonul parodic şi de veselă neghiobie din acel fals exerciţiu hermeneutic (sau adevărat exerciţiu de falsă hermeneutică).

O interesantă situaţie de familiarizare, pentru a se realiza maxima înstrăinare, e povestită de traducătoarea croată Morana Cale Knezević (1993)[1]. Ea îşi dădea seama că *Numele trandafirului* este bogat (ba chiar prea bogat) în trimiteri intertextuale, dar totodată era conştientă de faptul că, pentru numeroase texte din care sînt extrase citatele, nu există o versiune croată. La multe opere a tradus citatul, aşa cum apărea în italiană („prin urmare am mizat, inevitabil, pe capacitatea cititorului cultivat de-a descoperi singur ecourile unor lecturi anterioare în limbi străine"). În alte situaţii, traducătoarea a descoperit că, indiferent dacă eu am recurs sau nu la sursa de origine, citate asemănătoare apăreau deja în opere traduse în croată şi s-a inspirat din felul în care acele opere reproduceau citatul, chiar dacă sub altă formă decît apărea în textul italian. De pildă, şi-a dat seama că, în Prolog, eu dezvoltam tema lumii pe dos, cu citate care proveneau din *Carmina Burana*, dar în proză, aşa cum le reproducea Curtius în *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*. Adaug îndată că aveam sub ochi textul originar din *Carmina Burana*, dar fireşte că fusesem inspirat de paginile lui Curtius pe acel subiect, aşadar Morana Cale văzuse corect. Apărea însă situaţia că versiunea croată a lui Curtius, altminteri bine făcută, „conţine pasajul respectiv întru cîtva alterat, în comparaţie atît cu originalul german, cît şi cu cel latin, şi prin urmare în dezacord inclusiv cu textul care apare în *Numele trandafirului*. Totuşi am copiat, cu toate greşelile, versiunea traducătorului croat al lui Curtius, pentru a provoca, la cititorul cultivat, impresia că a fost împins să se angajeze pe calea descifrării textuale".

1. Situaţia ar putea fi discutată şi în capitolul 9, unde vorbesc despre felul în care se transmit ironiile intertextuale.

Nu pot decît să aprob această opţiune şi pe celelalte. Dacă efectul pasajului era (de asemenea şi mai ales) acela de a lăsa să transpară trimiterea la alte texte, şi prin urmare de a sublinia savoarea ciudată şi arhaică, trebuia insistat în direcţia familiarizării. Pe de altă parte, în romanul meu nu se spune că Adso cita direct din *Carmina Burana*: ca în atîtea alte situaţii, ca bun medieval, relua din memorie lucruri citite şi auzite mai înainte, fără nici o preocupare filologică. Prin urmare, acel Adso croat probabil că apare mai autentic chiar şi decît celălalt Adso, italian.

Poate, dintre toţi traducătorii mei, Kroeber e cel care şi-a pus cel mai limpede problema familiarizării sau, ca bun urmaş al lui Luther, a germanizării[1]. El şi-a pus adeseori problema nu numai a deosebirii sintactice dintre cele două limbi, dar şi a faptului că anumite expresii italiene, încă folosite, îi par prea arhaice cititorului german. „Atunci cînd traducem cuvînt cu cuvînt din italiană în germană, obţinem adeseori un efect cam solemn sau *altmodisch*, din cauza folosirii frecvente, în italiană, a construcţiilor principale sau gerundive – sau de-a dreptul cu ablativul absolut –, care în germana modernă par construcţii vechi, aproape latine." Dar în situaţia *Numelui trandafirului*, acest ton de veche cronică medievală trebuia păstrat, iar Kroeber s-a gîndit la stilul lui Thomas Mann din *Iosif şi fraţii săi*. Însă se presupunea nu doar că Adso e cel care scrie într-o limbă medievală, ci că o face un german, iar dacă în limba italiană asta poate trece neobservat, pentru Kroeber devenea, în schimb, un aspect demn de subliniat. Prin urmare, Kroeber şi-a pus problema de a „reconstrui această mască pe stil german" şi, pentru a traduce „fidel", a fost înclinat să introducă ici şi colo, prin text, elemente germane tipice. „De pildă, în dialoguri să nu scriu mereu *dissi* («spusei») sau *disse* («spuse»), ci să recurg la toată gama venerabilă a clasicelor *turn ancillaries* germane, cum sînt *versetze ich*, *erwirdert er*, *gab er zu bedenken* etc., fiindcă aşa proceda povestitorul german tradiţional."

Evident, notează Kroeber, cînd începi să incluzi ceva în textul originar, rişti mereu să exagerezi. Astfel, traducînd episodul cu visul

1. Exemplele care urmează provin din Kroeber (1993), dar vezi şi Kroeber-Eco (1991), Kroeber (2000 şi 2002).

lui Adso (despre care am vorbit deja în capitolul 5), Kroeber a preluat nu doar citatele din *Coena Cypriani* şi din diferitele episoade de istoria artei şi a literaturii, dar inclusiv (zice el) din amintirile mele literare personale. Pe urmă s-a simţit autorizat (pentru a juca jocul aşa cum l-am gîndit eu) să includă ceva şi de la el, de pildă o vagă reminiscenţă din *Iosif şi fraţii săi* de Thomas Mann sau un citat încă şi mai vag din Brecht. Întrucît, nu chiar în acel capitol, dar în altă parte, puneam în gura lui Guglielmo, grijuliu retradus în germana medievală, un citat din Wittgenstein, nu văd de ce nu se putea continua jocul, printre atîtea aluzii lansate cititorului avizat, inclusiv cu Brecht. Kroeber pare, în timp ce-şi povesteşte experienţa, că îşi cere iertare fiindcă a creat o *belle infidèle*, dar în lumina celor ce le-am spus pînă acum despre nevoia de a reda, în afara literei, însuşi efectul pe care textul voia să-l obţină, consider că Kroeber a respectat un concept profund de fidelitate.

7.6. Modernizare şi arhaizare

Prin opoziţia modernizare/arhaizare vedem diferite traduceri ale acelei cărţi din Biblie intitulată *Eclesiastul*. Titlul originar ebraic este *Qohèlèt*, iar comentatorii sînt nesiguri în privinţa persoanei la care se referă. Qohèlèt ar putea fi un nume propriu, dar trimite la etimonul *qahal*, care înseamnă „Adunare". Astfel Qohèlèt ar putea fi cel care ia cuvîntul în Adunarea credincioşilor. Întrucît termenul grecesc pentru Adunare este *Ekklesia*, atunci *Eclesiastul* nu e o versiune rea. Să vedem acum felul în care diferitele traduceri încearcă fie să facă accesibilă natura acestei figuri pentru cultura destinatarilor, fie să-i conducă pe destinatari spre a înţelege lumea ebraică în care vorbea protagonistul.

Verba Ecclesiastae, filii David, regis Jerusalem.
Vanitas vanitatum, dixit Ecclasiastes. Vanitas vanitatum et omnia vanitas.
Quid habet amplius homo de universo labore suo, quo laborat sub sole?
Generatio praeterit, et generatio advenit; terra autem in aeternum stat.

Oritur sol, et occidit, et ad locum suum revertitur : ibique renascens. (*Vulgata*)*

The words of the Preacher, the son of David, king in Jerusalem.
Vanity of vanities, saith the Preacher, vanity of vanities ; all is vanity.
What profit hath a man of all his labour which he taketh under the sun?
One generation passeth away, and another generation cometh ; but the earth abideth for ever.
The sun also ariseth, and the Sun goeth down, and hasteth to his place where he arose. (*King James*)

Dies sind die Reden des Predigter, des Sohnes Davids, des Königs zu Jerusalem.
Es ist ganz eitel, sprach der Predigter, es ist alles ganz eitel.
Was hat der Mensch fü Gewinn von all seiner Mühe, die er hat unter der Sonne?
Ein Geschecht vergeth, das andere kommt; die Erde bleibt aber ewiglich.
Die Sonne geth auf und geth unter und läuft an ihren Ort, dass sie wieder dasselbst aufgehe. (*Luther*)

Parole di Kohelet, figlio di David, re in Gerusalemme.
„Vanità delle vanità ! – dice Kohelet –
Vanità delle vanità ! Tutto è vanità ! "
Quale utilità ricava da tutto il suo affaticarsi
l'uomo nella penosa esistenza sotto il sole?
Una generazione parte, una generazione arriva ;
ma la terra resta sempre la stessa.
Il sole sorge e il sole tramonta ;
si affretta verso il luogo
donde sorge di nuovo. (*Galbiati*)

---

* „Cuvintele Eclesiastului, fiul lui David, împăratul Ierusalimului./ O, deşertăciune a deşertăciunilor, zice Eclesiastul, o deşertăciune a deşertăciunilor ! Totul este deşertăciune./ Ce folos are omul din toată truda pe care şi-o dă supt soare?/ Un neam trece, altul vine, şi pământul rămîne vecinic în picioare./ Soarele răsare, apune şi aleargă spre locul de unde răsare din nou" (*Eclesiastul sau Propovăduitorul*, 1, 1-5, în *Biblia sau Sfînta Scriptură*, trad. neprecizat, f. ed., f.a.) (n.tr.).

Paroles de Qohèlèt, le fils de David, roi de Jeroushalhaîm.
Fumée de fumée, dit Qohèlèt : fumée de fumée, tout est fumée.
Quel avantage pour l'humain, en tout son labeur,
dont il a labeur sous le soleil ?
Un cycle va, un cycle vient : en perennité la terre se dresse.
Le soleil brille, le soleil décline : à son lieu il aspire et brille là. (*Chouraqui*)

Parole di Kohèlet, figlio di Davide, re in Gerusalemme.
Spreco di sprechi ha detto Kohèlet, spreco di sprechi il tutto è spreco.
Cos'è di avanzo per l'Adàm : in tutto il suo affanno per cui si affannerà sotto il sole ?
Una generazione va e una generazione viene e la terra per sempre sta ferma.
E è spuntato il sole e se n'è venuto il sole : e al suo luogo ansima, spunta lui là. (*De Luca*)

Parole di Qohélet
Figlio di David
Re di Ierushalèm

Un infinito vuoto
Dice Qohélet
Un infinito niente

Tutto è vuoto niente

Tanto soffrire d'uomo sotto il sole
Che cosa vale ?

Venire andare di generazioni
E la terra che dura

Levarsi il sole e tramontare il sole

Corre in un altro punto
In un altro riappare. (*Ceronetti, 1970*)

BUKAREST CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I detti di Qohélet
Figlio di David
Re in Ierushalem

Fumo di fumi
Dice Qohélet
Fumo di fumi

Tutto non è che fumo

È un guadagno per l'uomo
In tutto lo sforzo suo che fa
Penando sotto il sole?

Vengono al nascere
I nati e vanno via
E da sempre la terra è là

E il sole che si leva
È il sole tramontato
Per levarsi di nuovo
Dal suo luogo. (*Ceronetti, 2001*)

Vulgata, desigur influenţată de versiunea greacă precedentă a Septuagintei, ţine seama de faptul că cititorii vremii sale ştiau că *Ekklesia* înseamnă Adunare. În schimb, versiunea lui King James şi cea a lui Luther modernizează şi vorbesc despre un Predicator. Poate că trădează semnificaţia iniţială, dar le prezintă cititorilor o figură care se poate recunoaşte.

În versiunea Galbiati, traducătorul italian contemporan încearcă să-l introducă pe cititor în lumea ebraică. Fiind vorba despre o traducere autorizată, publicată în mediile catolice, ea încearcă totuşi să orienteze interpretarea textului sacru şi, prin urmare, chiar alegînd să nu-l traducă pe *Kohelet*, trebuie să includă note explicative.

Ultimele patru versiuni au în mod clar intenţii arhaizante şi totodată ebraizante şi încearcă să recreeze atmosfera poetică a textului semitic.

Primele patru traduceri redau *habèl* prin *vanità* (*vanitas*, *vanity*, *Eitel*), ştiind că pe atunci termenul nu se referea, ca azi, la o grijă

exagerată pentru propriul aspect, ci la aparițiile vane în sens metafizic, la inconsistența generalizată. Ceronetti, într-un comentariu la ultima sa ediție, amintește că sensul literal ar fi *aburi umezi* și amintește traducerea lui Buber (*Dunst der Dünste*) și a lui Meschonnic (*buée des buées*) și subliniază că *vanitas* creștină e legată de existența noastră pămîntească, destinată într-o zi să dispară, pe cînd cea despre care vorbește *Eclesiastul* e o disoluție, un declin, o scurgere fără sfîrșit, fără timp și fără remediu. Iată de ce, dacă în versiunea 1970 încă se menținuse la varianta Sfîntului Ieronim și tradusese *vuoto* și *niente*, în versiunea 2001 alege *fumo di fumi*.

Inclusiv Chouraqui consideră că termenul *vanité* și-a pierdut sensul inițial și, în plus, vede în el o conotație valorică, pe cînd *Eclesiastul* exprimă tocmai un scepticism filosofic, nu o atitudine moralistă. Prin urmare, traduce *fumée*. De Luca observă în introducere că *hèvel* înseamnă *vanitas* de o mie șase sute de ani și „nimeni nu poate corecta această traducere, făcută de strămoșul traducătorilor, care e Sfîntul Ieronim". Totuși renunță la versiunea tradițională, din cauza „coincidenței dintre *hèvel* și *Abel*", și consideră că această coincidență, deși le-a scăpat tuturor traducătorilor, nu trebuie subapreciată. Astfel reușește să explice de ce în versetul următor omul (așa înțeleg toți ceilalți traducători) e indicat ca *Adàm* : Abel e prima deșertăciune a lui Adam. În sensul respectiv, arhaizarea ar fi perfectă, doar că, folosind cuvîntul *deșertăciune* și neputînd scoate în evidență referirea la Abel, ea rămîne la jumătate și-i scapă complet cititorului.

Cît privește ultimul verset, atît Chouraqui, cît și De Luca optează pentru o sintaxă răsucită (care nu e nici în italiană, nici în franceză) tocmai pentru a sugera, o dată mai mult, aroma stilului din textul inițial. Cum a arătat în altă parte De Luca[1], se încearcă stîrnirea, în sufletul cititorului, a „nostalgiei pentru original". Care e, la urma urmei, am impresia, acel sentiment de *Das Fremde*, despre care vorbea Humboldt.

După Biblie, Dante. Încercările de a reda atît metrica, dar și terța rimă, precum și lexicul dantesc au fost infinite (și trimit pe acest subiect la observațiile care vor apărea în capitolul 11). Aș vrea să

1. Vezi traducerea la *Exodul/Numeri*, Milano, Feltrinelli, 1994 : 6.

examinez aici doar trei versiuni franţuzeşti ale începutului, aşezate în ordinea descrescătoare a arhaizării. Prima, din secolul al XIX-lea, îi aparţine lui Littré:

En mi chemin de ceste nostre vie
Me retrouvais par une selve obscure
Et vis perdue la droiturière voie.

Ha, comme à la décrire est dure chose
Cette forêt sauvage et âpre et forte,
Qui, en pensant, renouvelle ma peur!

A doua e versiunea clasică a lui Pézard:

Au milieu du chemin de notre vie
je me trouvai par une selve obscure
et vis perdue la droiturière voie.

Ha, comme à la décrire est dure chose
cette forêt sauvage et âpre et forte
qui, en pensant, renouvelle ma peur!

A treia e varianta destul de recentă a lui Jacqueline Risset:

Au milieu du chemin de notre vie
Je me retrouvai par une forêt obscure
Car la voie droite était perdue.

Ah, dire ce qu'elle était est chose dure
Cette forêt féroce et âpre et forte,
Qui ranime la peur dans la pensée!

E Dante peste tot, dar pe măsură ce am înainta în exerciţiul de confruntare, am observa deosebiri consistente. Jacqueline Risset reprezintă o situaţie recunoscută, în care traducătorul a hotărît că, deşi valorile de substanţă (metrul, rima, lexicul cu efectele sale fonosimbolice) sînt fundamentale în original, nu pot fi recuperate prin intermediul unei traduceri. Risset, în introducerea la lucrarea ei („Traduire Dante"), porneşte de la declaraţia din *Convivio*, unde se

afirmă că nici un text poetic nu poate fi transpus într-un alt grai fără să i se piardă gingăşia şi armonia. Dacă aşa stau lucrurile şi dacă traducerea va fi mereu o „reducere", e inutil să mai încercăm să salvăm într-o altă limbă (şi încă modernă) terţa rimă fără a crea o repetiţie excesivă şi o impresie de automatism, ceea ce ar trăda un alt aspect al lui Dante, „poate încă şi mai important, cel al invenţiei atotputernice, care îl izbeşte şi îl descumpăneşte pe cititor, la tot pasul, pe căile necunoscute ale lumii de dincolo". Iată o opţiune declarată pentru ceea ce traducătoarea consideră fundamental în cadrul poemului, iar pe de altă parte paginile anterioare ale introducerii au insistat pe valorile iniţiatice şi celelalte aspecte de conţinut ale *Divinei Comedii*, văzute în raporturile sale cu literatura modernă, raportul lui Dante cu propria sa subiectivitate, cu propriul său trup, elementele onirice, relaţia însăşi, aproape proustiană, pe care poetul o instaurează cu cartea pe care va trebui s-o scrie, povestind ceea ce a văzut.

Risset îl aminteşte pe primul traducător francez al *Divinei Comedii*, Rivarol, care considera limba franceză prea castă şi timorată pentru a se confrunta cu enigmele şi ororile danteşti şi, chiar dacă recunoaşte că acum franceza e mai puţin castă, încă mai crede că plurilingvismul dantesc, atracţia sa pentru lucrurile „de jos" şi „dezgustătoare" sînt fundamental străine pentru tradiţia franţuzească. Încercarea de a reface, ca şi Pézard, arhaismele poemului ar trimite la un Ev Mediu italian, şi nu francez; în plus, să reproduci într-o altă limbă arhaismul i-ar da textului o savoare nostalgică, pe cînd Dante e un poet pe de-a-ntregul înclinat spre viitor. În concluzie, Risset acceptă ideea că traducerea este un „proces de luare a deciziilor" (care fireşte că nu e departe de ideea noastră privind negocierea), alege să insiste la tot pasul pe ritmul sprinten al povestirii danteşti, hotărăşte că pentru a duce toate acestea la îndeplinire trebuie să fie cît mai literală cu putinţă.

> Avînd în vedere că terţa rimă, ba chiar şi rima însăşi produc efecte de simetrii repetitive şi imobilizatoare, trebuie să căutăm înlocuirea acestui marş forţat, la sfîrşitul versului, cu un ţesut de omofonii generalizate – care transmit direct noţiunea unui spaţiu unde toate îşi corespund, în cadrul unui ritm cît mai riguros şi liber. Nu e vorba, de altminteri, de a elimina toţi alexandrinii şi endecasilabii care apar în timpul scrisului – ei fac parte din memoria noastră lingvistică cea

mai profundă, cea mai imediată; ei sînt cei care scot la lumină litera, violenţa literei şi capacitatea pe care o are un text, cîteodată, de a se traduce „de unul singur"... E vorba, în realitate, de a porni de la o prozodie modernă, cea pe care o avem la dispoziţie (p. 21).

Risset continuă cu alte consideraţii, dar ne putem opri aici. Oricum vrem să-i judecăm traducerea, ea constituie un exemplu nu de familiarizare, ci, desigur, de modernizare, şi a fost primită ca atare.

Pentru a pricepe afirmaţiile traducătoarei, e suficient să identificăm unele versuri în care Dante îşi dezvăluie toate asprimile de toscan medieval şi să vedem cum au fost ele adaptate la înţelegerea cititorului francez modern:

Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle

facevano un tumulto, il qual s'aggira
sempre in quell'aura sanza tempo tinta
come la rena quando turbo spira*.

Diverses langues, et orribles jargons,
mots de douleur, accents de rage,
voix foirtes, rauques, bruits de mains avec elles,

faisaient un fracas tournoyant
toujours, dans cet air éternellement sombre
comme le sable où souffle un tourbillon.

S'io avessi le rime aspre e chiocce,
come si converrebbe al tristo buco
sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,

* „Diverse limbi, cumplite vorbe grele,/ voci groase-ori iuţi de furia durerii,/ scrîşniri de dinţi, loviri de mîini cu ele// făceau o larmă care-n fundul serii/ se tot roteşte-n acel aer stins/ ca pulberea-n vîrtejurile verii" (Dante Alighieri, *Divina Comedie*, *Infernul*, III, 25-30, trad. George Coşbuc, Iaşi, Ed. Polirom, 2000, p. 80) (n.tr.).

io premerei di mio concetto il suco
più pienamente; ma perch'io non l'abbo,
non sanza tema a dicer mi conduco;

ché non è impresa da pigliare a gabbo
discriver fondo a tutto l'universo,
né da lingua che chiami mamma o babbo*.

Si j'avais les rimes âpres et rauques
comme il conviendrait à ce lugubre trou
sur lequel s'appuient tous les autres rocs,

j'exprimerais le suc de ma pensée
plus pleinement; mais je ne les ai point,
et non sans frayeur je m'apprête à parler:

car ce n'est pas affaire à prendre à la légère
que de décrire le fond de l'univers entier
ni celle d'une langue disant „papa, maman".

7.7. Situaţii mixte

Pentru a arăta felul în care cuplurile înstrăinare/familiarizare şi modernizare/arhaizare pot crea diverse combinaţii, voi menţiona versiunea rusă din *Numele trandafirului*.

Eu nu încercasem să-mi modernizez personajele, ba chiar îi ceream cititorului să devină cît mai medieval cu putinţă. De pildă, îl confruntam cu ceva care i-ar fi părut ciudat, dar arătam că personajele nu se mirau deloc, iar astfel se înţelegea că acel lucru sau comportament sînt normale în lumea medievală. Sau, dimpotrivă, făceam trimitere la ceva pe care cititorul contemporan ar fi trebuit să-l resimtă ca normal şi arătam că personajele erau uimite – pentru a scoate în evidenţă că era vorba despre ceva neobişnuit pentru acele

* „Să am eu rime aspre-acum şi-amare/ cum se cuvin grozavei văgăuni/ ce-ntregul Iad pe ea proptit îl are,// al gîndului meu scos deplin l-aş pune/ în scrisul meu; dar nu le am şi-astfel/ nu fără frică-ncep acum a spune.// Căci nu e lucru de-a glumi cu el,/ s-arăţi ce-ascunde-n centru-i universul, c-un grai ce-n vorbe-abia e-nvăţăcel" (*ibidem*, p. 260) (n.tr.).

vremuri (de exemplu, Guglielmo îşi punea pe nas o pereche de ochelari, ceilalţi călugări se strîngeau curioşi în jurul lui şi devenea evident că ochelarii, în secolul respectiv, erau încă o raritate).

Aceste soluţii narative nu le-au creat probleme traducătorilor, însă dificultăţile au apărut din cauza frecventelor citate în latină – şi acestea cu scopul de a reda aerul vremii. Voiam să-l determin pe Cititorul Model ca, intrînd în atmosfera unei mănăstiri medievale, să se identifice nu doar cu obiceiurile şi ritualurile, ci şi cu limbajul său. Firește, mă gîndeam la un cititor occidental care, chiar dacă n-a studiat limba latină, ştie cum sună, ca să zic aşa, iar asta era valabil pentru italieni, francezi, spanioli, germani. În fond, chiar şi lectorii de limbă engleză care n-au făcut studii clasice au auzit unele expresii latine, de pildă în domeniul juridic, din vreun film, cum sînt *affidavit* sau *subpoena*.

Şi totuşi, editorul american se temea că mulţi termeni latini vor fi de neînţeles pentru cititorii săi şi Weaver, cu acordul meu, a prescurtat uneori citatele prea lungi, incluzînd printre ele parafrazări în engleză. Era vorba despre un proces de familiarizare şi modernizare în acelaşi timp, care a făcut mai fluente anumite pasaje, fără a trăda spiritul originalului.

Situaţia contrară s-a petrecut cu traducătoarea rusă Elena Kostioukovici. Ne-am gîndit că un cititor american care n-a studiat latina ştie totuşi că e vorba despre limba de manifestare a lumii ecleziastice medievale şi, în plus, dacă citeşte *De pentagono Salomonis*, poate recunoaşte ceva care seamănă cu *pentagon* şi cu *Solomon*. Dar unui cititor slav, aceste fraze şi titluri în latină, transpuse în alfabet chirilic, nu i-ar fi sugerat nimic, inclusiv pentru că latina, pentru un cititor rus, nu echivalează nici cu Evul Mediu, nici cu ambientul ecleziastic. Astfel încît traducătoarea a propus să folosească, în loc de latină, slava veche ecleziastică a bisericii ortodoxe medievale. În acest mod, cititorul putea percepe ideea de îndepărtare, aceeaşi atmosferă de religiozitate, dar înţelegînd măcar vag despre ce era vorba.

Astfel, dacă Weaver moderniza pentru a familiariza, Kostioukovici familiariza pentru a arhaiza[1].

Problema nu apare doar în traducerile dintr-o limbă în alta, ci şi în interpretările muzicale[2]. Aş vrea să menţionez o discuţie cu Marconi

1. A se vedea totuşi reflecţiile pe această temă ale lui Kostioukovici (1993).
2. De problema interpretării mă voi ocupa mai aprofundat în capitolul 10.

(2000, care de altminteri se revendică de la toată literatura în domeniu) pe marginea celor care sînt denumite interpretări „autentice" ale unei melodii clasice. În principiu se consideră autentică interpretarea unei partituri care reproduce nu doar sunetele, ci şi timbrul, duratele care s-ar fi putut asculta în epoca primei audiţii. De aici provin execuţiile filologice ale muzicii renascentiste, cu instrumente de epocă, pentru a se evita ca pasajele gîndite pentru clavecin să fie executate la pian sau cele pentru *fortepiano* să fie interpretate la contemporanul *pianoforte a coda*.

Se pare totuşi că o execuţie filologică poate să nu respecte intenţiile autorului (sau ale textului), prin faptul că nu produce la ascultătorul de azi acelaşi efect pe care-l stîrnea asupra celui de odinioară. Avînd un pasaj cu o structură polifonică complexă, compus pentru clavecin, s-a spus că ascultătorii din secolul al XVIII-lea aveau o altă capacitate, faţă de noi, de a percepe liniile unui ţesut polifonic. De aici decizia unor interpreţi de a folosi şi instrumente moderne, adesea dispuse în mod deliberat, tocmai pentru a transmite acel efect unui ascultător de azi, în ideea că astfel poate fi pus (chiar şi prin intermediul unor soluţii tehnice pe care compozitorul nu le cunoştea) în condiţiile unei audiţii ideale.

E ciudat că, în asemenea situaţii, e foarte greu de precizat dacă e vorba de „traduceri" arhaizante sau modernizante, dacă efortul este de a-l conduce pe ascultător spre a retrăi atmosfera textului şi a culturii de origine sau, dimpotrivă, dacă nu cumva efortul este acela de a face acceptabilă şi inteligibilă respectiva cultură pentru destinatarii de azi. Iar asta ne arată că, în şirul soluţiilor posibile, pînă şi dihotomiile prea rigide, care opun traducerile *target* şi cele *source oriented* trebuie să se topească într-o pluralitate de soluţii negociate una cîte una.

Iată acum un exemplu de un trist amuzament, legat de o încercare eşuată de modernizare şi familiarizare, în acelaşi timp. Este vorba despre prima versiune a unuia dintre capitolele cărţii mele *În căutarea limbii perfecte* (Eco, 1984b – din fericire, traducerea a fost corectată între timp).

Textul meu vorbea despre *Ars Magna* de Raymundus Lullus, un subiect firește dificil, şi expunea o serie de silogisme în materie

teologică folosite de Lullus, printre care: „Tot ceea ce este preţuit de măreţie este mare – dar bunătatea este ceea ce este preţuit de măreţie – deci bunătatea este mare"*.

Pentru a ne întoarce la cele arătate în capitolul 4, traducătorul trebuie să se străduiască, în multe situaţii, să cunoască nuanţat Conţinutul Molar aflat la îndemîna autorului, să dispună adică de o vastă competenţă de cultură generală. Dar, în această situaţie, traducătorul probabil s-a gîndit că raţionamentul lui Lullus era prea abstract şi că trebuia, aşa zicînd, să vină în întîmpinarea cititorului. Şi atunci a tradus astfel: *all cats are mammals, Suzy is a cat, therefore Suzy is a mammal.*

E limpede că transpunerea nu e cuvînt cu cuvînt. Dar ea nu respectă nici măcar referinţele din original. Să spui că un personaj istoric a afirmat că *tot ceea ce este preţuit de măreţie este mare* e cu totul altceva decît să spui că el a vorbit despre pisicuţa Suzy. Să nu respecţi referinţele din textul originar, în cazul unei opere istorice, e cu totul altceva decît să spui, într-un univers narativ şi fictiv, că Diotallevi a văzut un *sublime espacioso llano* în loc de *una siepe* („un gard viu"). Ce anume o fi văzut Diotallevi depinde de un pact încheiat între autor şi traducător, care nu trebuie să dea socoteală în faţa nimănui pentru felul în care au „decorat" lumea posibilă a unei opere de ficţiune – dacă alterarea nu schimbă sensul de profunzime al întîmplărilor. În schimb, să afirmi că Lullus a zis ceva ce n-a zis reprezintă un fals istoric.

În fine, nătîngul efort explicativ al traducătorului a trădat inclusiv sensul de profunzime al întregului meu discurs legat de Lullus, a încălcat obligaţia implicită de respect juridic al intenţiilor autorului, fiindcă una e să spui că Lullus elabora un sistem de silogisme pentru a putea face afirmaţii corecte despre Dumnezeu şi alta e să spui că îşi edifica întreaga *Ars Magna* făcînd diverse afirmaţii corecte despre pisici.

S-ar putea conchide pur şi simplu că traducătorul respectiv avea o idee originală privind propria datorie profesională şi exagera încercînd să-l reconforteze pe cititorul englez modern. Dar eroarea apărea din lipsa unei interpretări a sensului de profunzime al textului.

---

* Umberto Eco, *În căutarea limbii perfecte*, trad. Dragoş Cojocaru, Iaşi, Ed. Polirom, 2002, p. 52 (n.tr.).

Altminteri, traducătorul şi-ar fi dat seama că textul originar făcea tot posibilul să-l iniţieze pe cititor în lumea intelectuală a lui Raymundus Lullus, iar apelul la bunăvoinţa lui nu putea şi nu trebuia să fie eliminat.

7.8. Tot despre negociere

Schleiermacher (1813, trad. it.: 153) a spus: „Fie traducătorul îl lasă cît mai mult în pace pe scriitor şi îl aduce spre acesta pe cititor, fie îl lasă cît mai mult în pace pe cititor şi îl aduce spre acesta pe scriitor. Cele două căi sînt atît de diferite încît, după ce-ai pornit s-o străbaţi pe una, trebuie să mergi pînă la capăt, cît mai riguros posibil; din încercarea de a porni în ambele direcţii, în acelaşi timp, nu ne putem aştepta decît la rezultate complet nesigure, cu riscul de a-l rătăci complet atît pe scriitor, cît şi pe cititor". Repet că un criteriu atît de sever e valabil doar pentru textele îndepărtate, ca vechime sau ca diferenţă culturală absolută. Desigur că, dacă în traducerea Bibliei ai ales *fumo* în loc de *vanità*, atunci nu vei putea traduce *Deus Sabaoth* prin „Dumnezeul oştirilor". Însă criteriul ar trebui să fie mai flexibil în textele moderne. Opţiunea de a te apropia de sursă ori de destinaţie rămîne, în aceste situaţii, un criteriu de negociat frază cu frază.

Citind traducerile italiene ale romanelor poliţiste americane, găsim mereu un detectiv care îi zice taximetristului să-l ducă în Oraşul de Sus (Città Alta) sau în Oraţul de Jos (Città Bassa)[1]. Fireşte că textul original vorbea despre *Uptown* şi *Downtown*, dar printr-un fel de convenţie nebună, traducătorii s-au pus de acord între ei şi folosesc aceste expresii ciudate – astfel încît cititorii naivi sînt convinşi că toate oraşele americane sînt ca Bergamo, Budapesta sau Tbilisi, cu o parte pe dealuri, cîteodată dincolo de rîu, şi o parte la şes.

Normal că e greu să traduci *Downtown* şi *Uptown*. Dacă vă uitaţi în Webster, la cuvîntul *downtown* (ca adverb, adjectiv sau substantiv), acest ilustru dicţionar o să vă spună că e vorba de cartierul afacerilor sau de zona sudică. Nu adaugă, din păcate, că uneori e cartierul viciilor. Ce-are de făcut traducătorul, avînd în vedere că nu e tot aia

1. Am discutat deja acest exemplu în cartea mea *Şase plimbări prin pădurea narativă*, dar eram obligat în acest context să revin asupra lui.

să-i ceri taximetristului să te ducă la bancă sau la bordel? Fapt este că traducătorul nu trebuie să cunoască doar limba, ci şi istoria şi topografia fiecărui oraş în parte.

Pionierii construiau oraşul pe malul rîului sau al mării, iar apoi îl extindeau de-a lungul rîului sau al coastei. „Oraşul de jos" era primul nucleu. Fireşte, cum învăţăm din filmele western, prima dată se construiau banca şi un *saloon*. Cînd oraşul se extindea, ori se muta banca, ori se muta crîşma. Cînd s-a fixat cartierul afacerilor, atunci *Downtown* e un loc care noaptea pare un canion sub razele lunii; cînd afacerile s-au mutat, *Downtown*-ul nocturn a devenit un loc vesel, dubios şi periculos. La New York, în fine, *Uptown* şi *Downtown* sînt concepte relative: Central Park e în *Downtown* pentru cel care vine din Harlem, şi în *Uptown* pentru cel care vine din Wall Street (deşi *Downtown* desemnează generic zona Wall Street, iar ca să se complice şi mai mult situaţia, există cartierul de bordeluri *Midtown*).

Soluţia cea mai corectă formal („centrul istoric") nu funcţionează, fiindcă în Europa acest termen evocă pieţe faimoase, dominate de catedrale glorioase. Stefano Bartezzaghi, într-un articol din *La Stampa*, a propus să se lase liniştit *downtown* şi *uptown* (aşa cum de obicei, adaug eu, se lasă Rive Gauche sau Rive Droite), pentru că dacă autorul scrie *Colt*, noi n-o să traducem *Beretta*. Şi totuşi, e important de ştiut dacă detectivul merge să se ia la trîntă cu un ştab mare ori să-l ia de guler pe un beţivan.

Traducătorul ar trebui să lucreze avînd sub ochi o hartă şi un ghid al oraşului american respectiv şi, după caz, detectivul ar trebui să ceară să fie dus în centru, în port, în piaţa veche, la Bursă. S-ar putea lăsa *downtown* numai dacă taximetristul ar păli la faţă şi ar răspunde că el, la ora respectivă, nu riscă să meargă acolo.

Însă admit că dacă, într-un roman spaniol care se petrece la Barcelona, detectivul îi cere taximetristului să-l ducă la Barrio Chino, ar fi de preferat să menţinem expresia originală (chiar dacă cititorul nu cunoaşte diferenţa, considerabilă, dintre Barrio Gotico şi Barrio Chino) şi să transmitem o aromă de Barcelona, în loc să traducem *du-mă în Chinatown*. Prea multă familiarizare produce o excesivă neclaritate.

Iar aceste probleme nu apar doar în calea traducătorului italian. Iată o situaţie (povestită în „Pendulum Diary") în care Bill Weaver se confruntă cu o problemă asemănătoare, traducînd din italiană în engleză.

Dificultatea de azi. *Periferia*. *Outskirts*. În multe oraşe italiene, periferiile sînt nişte *slums*. În oraşele americane, azi, *slums* au devenit *downtown*, în interiorul oraşului. Astfel, dacă se spune că cineva trăieşte *in periferia*, trebuie să fii atent să nu traduci *in the suburbs*, transformînd un *slum* italian în ceva ca Larchmont. Casaubon trăieşte într-o fabrică părăsită *in periferia*. Am evitat problema, cred, traducînd *outlying*.

Într-adevăr, poţi să trăieşti la periferia unui orăşel şi să locuieşti într-o graţioasă căsuţă cu grădină. Dar Casaubon trăia la Milano, iar Weaver a făcut bine evitînd *suburbs*. Casaubon nu era chiar aşa de bogat.

Pentru a încheia, Montanari (2000: 175) propune să se traducă *source/target* prin *testo fonte/testo foce* („textul-de-la-izvoare/ textul-de-la-vărsare"). Poate fi o sugestie la fel de bună ca oricare alta, unde *foce* probabil sună mai bine decît englezescul *target*, cu un aspect prea *business-like*, evocînd o idee, adesea sau aproape mereu imposibilă, de victorie, de rezultat obţinut cu notă maximă. Dar termenul *foce* ne conduce spre o interesantă reţea semantică şi inaugurează o reflecţie legată de distincţia dintre *delta* („deltă") şi *estuario* („estuar"). Poate că există texte-sursă care, în cadrul traducerii, se lărgesc sub formă de pîlnie (şi unde textul-ţintă îmbogăţeşte textul iniţial, făcîndu-l să intre în marea unei noi intertextualităţi) şi texte-deltă care se ramifică în multe traduceri şi fiecare dintre ele îi sărăceşte anvergura, dar toate împreună creează un nou teritoriu, o grădină a potecilor care se bifurcă.

8.
Imagini vizuale

După traducerea franceză a *Pendulului lui Foucault*, în cadrul unui interviu, ziarista m-a întrebat (era amabilă) cum de reuşeam să descriu aşa bine spaţiile. Am fost flatat şi, totodată, uimit, fiindcă nu mă gîndisem vreodată la aspectul respectiv. Pe urmă i-am răspuns că probabil acest lucru se întîmpla deoarece, înainte de a începe să scriu, pentru a cunoaşte „lumea" în care întîmplarea urma să se petreacă, făceam multe schiţe şi hărţi, astfel încît personajele mele să se mişte mereu într-un spaţiu pe care-l aveam în faţa ochilor. Totuşi îmi dădeam seama că răspunsul nu era suficient. Poţi să vezi sau să-ţi închipui foarte bine un spaţiu, dar asta încă nu înseamnă că ştii să redai în cuvinte acea imagine.

Abia după această provocare am început să mă gîndesc la *hipotipoză*[1].

8.1. Hipotipoza

Hipotipoza este efectul retoric prin care cuvintele pot scoate în evidenţă fenomene vizuale. Din păcate, toate definiţiile hipotipozei sînt circulare, adică o definesc drept figura prin care sînt reprezentate sau evocate experienţele vizuale, prin intermediul procedeelor verbale (şi aşa e în toată tradiţia retorică). În ultimii ani mi s-a întîmplat să analizez diferite texte verbale, pentru a recunoaşte diversele tehnici prin care scriitorul realizează hipotipoza, şi trimit pentru aceasta la o altă scriere a mea[2]. E suficient să amintesc că se

1. Mulţumesc şi sugestiilor din Magli (2000) şi Parret (2000).
2. „Les sémaphores sous la pluie", în Eco (2002).

pot produce hipotipoze *prin denotaţie* (ca atunci cînd se afirmă că între un loc şi altul există o distanţă de douăzeci de kilometri), *prin descriere detaliată* (ca atunci cînd se spune despre o piaţă că are o biserică pe dreapta şi un palat vechi pe stînga – dar tehnica respectivă poate atinge stadii de extremă minuţie şi rafinament, cum se întîmplă în anumite pasaje din Robbe-Grillet), *prin enumeraţie* (şi să ne gîndim la catalogul oştirilor de sub zidurile Troiei, oferit de Homer în *Iliada*, sau la catalogul cu adevărat bulimic al obiectelor din bucătăria lui Leopold Bloom, în penultimul capitol din *Ulysses*), *prin acumulare de evenimente sau personaje*, care produc viziunea spaţiului unde se petrec aceste lucruri (şi se pot găsi excelente exemple la Rabelais).

În acest context, e suficient să observăm că respectivele tehnici nu-i pun probleme deosebite traducătorului. O problemă apare, în schimb, atunci cînd o descriere verbală, pentru a putea crea o imagine vizuală, face trimitere la o experienţă precedentă a cititorului. Uneori trimiterea e explicită, ca atunci cînd într-un roman citim, de pildă, *ella aveva la purezza di lineamenti di una vergine preraffaellita di Burne-Jones* („ea avea puritatea trăsăturilor unei fecioare prerafaelite a lui Burne-Jones"). Sincer vorbind, asta îmi pare o dovadă de lene descriptivă. Alteori, cititorul e invitat în mod direct să resimtă experienţa la care se face trimitere. Vezi, de exemplu, una dintre numeroasele pagini din *Flatland* de Abbott, în care autorul îl îndeamnă pe cititor să-şi închipuie ce înseamnă să trăieşti şi să-i percepi pe tovarăşii tăi de aventură pe o suprafaţă bidimensională, cu totul euclidiană, în care e necunoscută a treia dimensiune:

> Plasează o monedă în spaţiu, în mijlocul unei mese şi apleacă-te deasupra ei şi priveşte în jos. Îţi va apărea un cerc.
> Iar acum, lăsîndu-te în spate spre marginea mesei, coboară-ţi ochii treptat (apropiindu-te tot mai mult de starea locuitorilor Flatlandului) şi îţi vei da seama că, sub privirea ta, moneda devine din ce în ce mai ovală şi, în sfîrşit, cînd ai ajuns cu ochii la nivelul marginii mesei (astfel că te afli, pe cît posibil, cu adevărat în starea unui locuitor al Flatlandului) moneda a încetat complet să-ţi apară ca un oval şi a devenit, după cum vezi, o linie dreaptă*.

* Edwin A. Abbott, *Flatland. O povestire cu mai multe dimensiuni*, trad. Marinela Drăguţă, Timişoara, Ed. Bastion, 2008, pp. 11-12 (n.tr.).

Uneori evocarea e mai subtilă, încît traducătorul poate pur şi simplu să piardă din vedere sensul real al trimiterii. Am citat în acest sens (vezi Eco, 2002) două versuri de Blaise Cendrars, din *Prose du transsibérien* (şi este vorba despre un text care, avînd de vorbit despre o călătorie foarte lungă, foloseşte multe tehnici pe care le-am definit deja, de la enumeraţie la descrierea măruntă). La un moment dat, Cendrars aminteşte că

> Toutes les femmes que j'ai rencontrées se dressent aux horizons
> Avec les gestes piteux et les regards tristes des sémaphores sous la pluie...*

Traducerea italiană a lui Rino Cortiana sună astfel:

> Tutte le donne che ho incontrato si erigono agli orizzonti
> Come i pietosi gesti e gli sguardi tristi dei semafori sotto la pioggia.

Soluţie aproape obligatorie, pe care au urmat-o, din cîte ţin minte, şi ceilalţi traducători. Totuşi în franceză *les sémaphores* nu sînt semafoarele noastre urbane (care pentru francezi sînt *feux rouges*), ci semnalele de-a lungul căii ferate, iar cine a avut experienţa trenurilor care înaintează anevoios, în nopţile cu ceaţă, va putea să-şi amintească aceste forme fantomatice care se pierd încet sub burniţă, aproape dizolvate, pe cînd priveşti de pe geam la şesul cufundat în întuneric, urmînd ritmul gîfîitor al garniturii de tren (cadenţa dansului *carioca*, evocată de Montale în *Addio, fischi nel buio – Adio, şuierături în noapte*).

O primă problemă e cît poate aprecia aceste versuri (chiar dacă e cititor francez) cineva care s-a născut în epoca trenurilor rapide, cu geamurile închise ermetic. Îmi amintesc că recent, pentru a le explica unor studenţi cum arăta un oraş rătăcit în deşert, pe care l-am văzut pe fugă, le-am spus că semăna cu Hiroshima din august 1945. Dar cum arăta Hiroshima după lansarea primei bombe atomice, eu îmi aminteam foarte bine, fiindcă am văzut fotografii în toate ziarele şi rămîne una dintre imaginile cele mai încărcate de emoţie din adolescenţa

* „Toate femeile pe care le-am întîlnit apar la linia orizontului/ Cu gesturile jalnice şi privirile triste ale semafoarelor în bătaia ploii..." (n.tr.).

mea ; în schimb, mi-am dat seama imediat că pentru tinerii de douăzeci de ani trimiterea nu era atît de evidentă. Cum reacţionăm la o hipotipoză care ne solicită amintirea unui lucru pe care nu l-am văzut niciodată ?

În scrierea mea amintită sugeram felul în care putem reacţiona *prefăcîndu-ne* că am văzut ceva, tocmai pe baza elementelor pe care expresia hipotipotică ni le oferă. Cele două versuri de Cendrars apar într-un context în care se vorbeşte despre un tren care tot merge, zile de-a rîndul, pe cîmpii nesfîrşite, semafoarele (numite) într-un fel ne trimit cu gîndul la siluete care apar cumva din întuneric, iar pomenirea orizonturilor ne ajută să ni le închipuim, pierdute într-o depărtare pe care mişcarea trenului nu poate decît s-o sporească, în fiecare clipă... Pe de altă parte, şi cel care cunoaşte doar trenurile rapide de azi a observat pe fereastră luminile care se pierdeau în noapte. Şi iată că experienţa care trebuie amintită începe să se profileze : hipotipoza poate şi să *creeze* amintirea de care are nevoie pentru a se putea realiza.

Dar a doua problemă este cum pot reacţiona la solicitarea lui Cendrars cititorii italieni, avînd în vedere că termenul *semafori* le evocă inevitabil semafoarele de la intersecţiile urbane. Semafoarele noastre sînt luminoase (ba chiar vesele, cu cele trei culori ale lor), pe cînd acele *gestes piteux* menţionate de Cendrars evocă nişte forme întunecate în noapte, ce îşi agită trist braţele mecanice, mişcîndu-se ca un marinar alarmant şi îndepărtat, care flutură pe întuneric steguleţele indicatoare (şi fireşte că aceeaşi noţiune de orizont nemărginit se schimbă dacă vedem o stradă dintr-un oraş sau un peisaj nelimitat). Ţin minte că, pe vremea cînd eram un tînăr cititor al lui Cendrars, multă vreme, am văzut în aceste versuri o sclipire – chiar dacă tristă şi ascunsă în pîclă – de lumini roşii şi verzi, dar nu gestul disperat al unor jalnice marionete. Nu cred să existe o soluţie pentru această problemă, aşa cum probabil nu e nici pentru acel *toit tranquille* al lui Valéry.

8.2. Camera mătuşii

Traducîndu-l pe Nerval, nu se poate ignora faptul că el (om de teatru, cum a fost) descrie multe situaţii de parcă ar vrea să le transpună pe o scenă, mai ales cînd e vorba de stabilirea luminilor. Actriţa iubită de narator apare în capitolul întîi scăldată de luminile rampei, apoi

de cele ale candelabrului, dar tehnici de iluminare teatrală se regăsesc şi în primul bal pe pajişte, unde ultimele raze ale soarelui ajung prin frunzişul copacilor, care au rolul unor culise; şi, în timp ce Adrienne cîntă, rămîne ca izolată de reflectorul lunii (de altfel, iese din ceea ce azi am numi „spotul proiectorului" printr-un graţios salut de actriţă care se desparte de public). În capitolul al patrulea, „O călătorie în Citera" (care mai mult ca orice este reprezentarea verbală a unei reprezentări vizuale, fiindcă se inspiră dintr-un tablou de Watteau), din nou scena e iluminată, de sus, de razele roşietice ale înserării. În capitolul al şaptelea, cînd naratorul intră la balul de la Loisy, asistăm la o capodoperă de regie prin care, încetul cu încetul, trunchiurile teilor rămîn în umbră, pentru a se colora la coroană în albăstriu, pînă cînd, în această luptă dintre luminile artificiale şi zorii zilei, scena e treptat cuprinsă de reflexul palid al dimineţii.

Toate acestea sînt situaţii în care un traducător atent, urmărind, să zicem, „indicaţiile de regie" oferite de textul originar, poate obţine aceleaşi efecte. Dar există cazuri în care, pentru a ne arăta ceva, Nerval recurge la termeni în mod normal familiari cititorilor din vremurile acelea, dar care-i pot rămîne necunoscuţi cititorului contemporan, ba chiar şi francezului de azi. E ca şi cînd un text contemporan, unde se zice că *A pornit computerul în camera întunecată şi el a rămas ca hipnotizat*, ar fi parcurs de un cititor venit din trecut, care n-a văzut în viaţa lui un computer. Acest cititor nu şi-ar forma impresia instantanee a unui ecran luminos care prinde viaţă pe întuneric şi nici n-ar reuşi să priceapă care e povestea cu hipnoza.

Aş vrea să analizez acum minuţios capitolul în care Sylvie şi naratorul o vizitează pe mătuşa bătrînă la Othys, fiindcă pare un exemplu construit în laborator. Este vorba de întoarcerea vrăjită în secolul precedent: mătuşa îi dă voie fetişcanei să scotocească, prin dormitor, printre vechiturile din tinereţea ei, cînd s-a măritat cu unchiul (între timp răposat), şi avem un fel de epifanie a simpaticului Kitsch ţărănesc de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Dar pentru a înţelege ce anume găsesc Sylvie şi prietenul ei, ar trebui să pricepem termenii desueţi, legaţi de moda acelor vremuri de demult (pe care contemporanii lui Nerval fireşte că îi mai înţelegeau). Am notat aceşti termeni cu litere îngroşate.

Je la suivis, montant rapidement l'escalier de bois qui conduisait à la chambre. – Ô jeunesse, ô vieillesse saintes ! – qui donc eût songé à ternir la pureté d'un premier amour dans ce sanctuaire des souvenirs fidèles ? Le portrait d'un jeune homme du bon vieux temps souriait avec ses yeux noirs et sa bouche rose, dans un ovale au cadre doré, suspendu à la tête du lit rustique. Il portait l'uniforme des gardes-chasse de la maison de Condé ; son attitude à demi martiale, sa figure rose et bienveillante, son front pur sous ses cheveux poudrés, relevaient ce pastel, médiocre peut-être, des grâces de la jeunesse et de la simplicité. Quelque artiste modeste invité aux chasses princières s'était appliqué à le *pourtraire* de son mieux, ainsi que sa jeune épouse, qu'on voyait dans un autre médaillon, attrayante, maligne, élancée dans son corsage à échelle de rubans, agaçant de sa mine retroussée un oiseau posé sur son doigt. C'était pourtant la même bonne vieille qui cuisinait en ce moment, courbée sur le feu de l'âtre. Cela me fit penser aux fées des Funambules qui cachent, sous leur masque ridé, un visage attrayant, qu'elles révèlent au dénouement, lorsque apparaît le temple de l'Amour et son soleil tournant qui rayonne de feux magiques. „O bonne tante, m'écriai-je, que vous étiez jolie ! – Et moi donc ?" dit Sylvie, qui était parvenue à ouvrir le fameux tiroir. Elle y avait trouvé une grande robe en taffetas flambé, qui criait du froissement de ses plis. „Je veux essayer si cela m'ira, dit-elle. Ah ! Je vais avoir l'air d'une vieille fée."

„La fée des légendes éternellement jeune ! ..." dis-je en moi-même. – Et déjà Sylvie avait dégrafé sa robe d'indienne et la laissait tomber à ses pieds. La robe étoffée de la vieille tante s'ajusta parfaitement sur la taille mince de Sylvie, qui me dit de l'agrafer. „Oh ! les manches plates, que c'est ridicule !" dit-elle. Et cependant les sabots garnis de dentelles découvraient admirablement ses bras nus, la gorge s'encadrait dans le pur corsage aux tulles jaunis, aux rubans passés, qui n'avait serré que bien peu les charmes évanouis de la tante. „Mais finissez-en ! Vous ne savez donc agrafer une robe ?" me disait Sylvie. Elle avait l'air de l'accordée de village de Greuze. „Il faudrait de la poudre, dis-je. – Nous allons en trouver." Elle fureta de nouveau dans les tiroirs. Oh ! que de richesses ! que cela sentait bon, comme cela brillait, comme cela chatoyait de vives couleurs et de modeste clinquant ! deux éventails de nacre un peu cassés, des boites de pâte à sujets chinois, un collier d'ambre et mille fanfreluches, parmi lesquelles éclataient deux petits

souliers de droguet blanc avec des boucles incrustées de diamants d'Irlande ! „Oh ! Je veux les mettre, dit Sylvie, si je trouve les bas brodés ! "

Un instant après, nous déroulions des bas de soie rose tendre à coins verts ; mais la voix de la tante, accompagnée du frémissement de la poêle, nous rappela soudain à la réalité. „Descendez vite ! " dit Sylvie, et quoi que je pusse dire, elle ne me permit pas de l'aider à se chausser*.

---

* „Am urmat-o, urcînd repede scara de lemn care ducea în cameră./ O, tinereţe, o, sfinte bătrîneţi ! – cine s-ar fi gîndit să întunece puritatea unei prime iubiri în acest sfînt lăcaş al amintirilor credincioase ? Portretul unui tînăr din vremurile de odinioară ne zîmbea cu ochii săi negri şi cu gura sa roză, dintr-un oval cu rama aurie, prins la căpătîiul unui pat ţărănesc. Tînărul purta uniforma paznicilor de vînătoare ai casei de Condé ; atitudinea lui pe jumătate marţială, faţa roză şi binevoitoare, fruntea pură sub pletele pudrate, dădeau acestui pastel, altminteri poate mediocru, graţia tinereţii şi a simplităţii. Vreun artist modest, invitat la vînătorile princiare, se străduise să-l «portretizeze» cît mai bine, ca şi pe tînăra lui soţie care putea fi văzută într-un alt tablou oval, atrăgătoare, isteaţă, zveltă în corsajul ei decoltat şi împodobit cu panglicuţe, necăjind cu mutrişoara-i neastîmpărată o păsărică pe care o ţinea pe deget. Femeia din tablou era, totuşi, bătrînica aflată acum în bucătărie, încovoiată peste focul vetrei. Lucrul acesta mă făcu să mă gîndesc la zînele de la Funambules care ascund, sub masca lor plină de riduri, un chip atrăgător, dezvăluit în momentul deznodămîntului, cînd se iveşte templul Amorului şi soarele său rotitor strălucind de focuri magice./ – O, mătuşă dragă, ce frumoasă erai ! exclamai eu./ – Dar eu ? făcu Sylvie care izbutise să deschidă faimosul sertar./ Găsi acolo o rochie lungă, din tafta lucioasă, ale cărei falduri foşneau cînd se mişcau./ – Vreau să încerc dacă îmi vine, spuse ea. Ah, am să arăt ca o zînă bătrînă ! / «Zîna din basme, veşnic tînără ! »... mi-am spus eu în gînd./ Sylvie îşi şi descheiase copcile rochiţei de bumbac înflorat pe care o purta şi o lăsase să-i cadă la picioare. Rochia bogată a bătrînei mătuşi venea ca turnată pe talia subţire a Sylviei, care îmi spuse s-o închei./ – O, ce caraghioase sînt mînecile plate ! spuse ea. Şi, în acelaşi timp, jabourile de dantelă îi descopereau admirabil braţele goale, pieptul i se încadra în corsajul pur, împodobit cu tuluri îngălbenite, cu panglicuţe ofilite, care strînseseră foarte puţin nurii dispăruţi acum ai mătuşii./ – Termină odată ! Nu ştii nici măcar să închei o rochie ? îmi spunea Sylvie care semăna cu logodnica de la ţară a lui Greuze./ – Ar trebui

Iată felul în care am tradus această pagină (marchez din nou prin îngroşare pasajele demne de a fi discutate):

La seguii, salendo rapido la scala di legno che portava alla camera. – O beata giovinezza, o vecchiezza benedetta! – chi avrebbe dunque pensato a offuscare la purezza di un primo amore in quel santuario di ricordi fedeli? Il ritratto di un giovane del buon tempo antico sorrideva con gli occhi neri e la bocca rosea, in una cornice ovale dorata, appesa al capezzale del letto di campagna. Portava l'uniforme di guardiacaccia della casa dei Condé: il suo atteggiamento piuttosto marziale, il volto roseo e affabile, la fronte pura sotto i capelli incipriati, ravvivavano quel pastello, forse mediocre, con tutte le grazie della giovinezza e della semplicità. Qualche modesto artista invitato alle cacce principesche s'era ingegnato a ritrattarlo come meglio poteva, insieme alla sua giovane sposa, che appariva in un altro medaglione, maliziosa e incantevole, **slanciata nel suo corsetto dalla vasta scollatura serrato a vespa da grandi nastri**, col visetto proteso come a provocare un uccellino che teneva sul dito. Ed era bene la stessa buona vecchia che stava cucinando laggiù, curva sul focolare. Il che mi faceva pensare alle fate dei Funamboli quando nascondono, sotto la loro maschera grinzosa, un volto seducente, che mostrano solo all'ultimo atto, all'apparire del tempio dell'Amore con il sole che ruota irradiando i suoi magici fuochi. „O cara zia, esclamai, come eravate carina! – E io allora?" disse Sylvie, che era riuscita ad aprire l'agognato cassetto. **Vi aveva trovato una gran veste in taffettà fiammato, che cangiava colore a ogni fruscio**

---

nişte pudră, am spus eu./ – Găsim noi./ Sylvie scotoci din nou prin sertare. O, cîte bogăţii! Ce parfum aveau, cît de frumos luceau, ce sclipiri scoteau culorile lor vii şi modestele lor licăriri! Două evantaie de sidef puţintel crăpate, cutiuţe de farduri cu desene chinezeşti, un şirag de chihlimbar şi nenumărate podoabe neînsemnate, printre care luceau **doi pantofiori albi de mătase brodată, cu bucle încrustate în imitaţii de diamante!**/ – O, vreau să-i încalţ, dacă găsesc şi ciorapii brodaţi! spuse Sylvie./ O clipă mai tîrziu, desfăceam amîndoi nişte **ciorapi de mătase de-un roz tandru, cu colţuri verzi**; dar glasul mătuşii, însoţit de freamătul tigăii, ne trezi deodată la realitate./ – Coboară-te, repede! mă îndemnă Sylvie, şi, în ciuda spuselor mele, nu mă lăsă s-o ajut să se încalţe" (Gérard de Nerval, *Sylvie*, ed. cit., pp. 133-135) (n.tr.).

delle sue pieghe. „Voglio vedere se mi va bene, disse. Ah, avrò certo l'aspetto di una vecchia fata!"

„La fata eternamente giovane delle leggende!..." mi dissi. – **E già Sylvie aveva slacciato il suo abito di cotonina sfilandolo sino ai piedi.** La veste sontuosa della vecchia zia si adattò perfettamente alla figura sottile di Sylvie, che mi chiese di allacciargliela. **„Oh, come cadono male, le spalle senza sbuffo!" E tuttavia la corta merlettatura svasata di quelle maniche metteva mirabilmente in mostra le sue braccia nude,** il seno risaltava nel casto corsetto dai tulle ingialliti, dai nastri sbiaditi, che aveva fasciato ben poche volte le grazie ormai svanite della zia. „Ma andiamo! Non sapete allacciare una veste?" mi diceva Sylvie. Sembrava la fidanzata di paese di Greuze. „Ci vorrebbe della cipria, dissi. – La troveremo." Curiosò di nuovo nei cassetti. Che meraviglie! Come tutto sapeva di buono, come brillava e gatteggiava di colori vivaci quella cianfrusaglia! Due ventagli di madreperla un poco rovinati, delle scatole di porcellana dai motivi cinesi, una collana d'ambra e mille fronzoli, tra cui brillavano **due scarpini di lana bianca con fibbie incrostate di diamantini d'Irlanda.** „Voglio proprio metterli, disse Sylvie, se appena trovo le calze ricamate!"

Un istante dopo srotolammo delle calze di un color rosa tenero, trapunte di verde alla caviglia, ma la voce della zia, accompagnata dallo sfrigolio della padella, ci ricondusse subito alla realtà. „Scendete subito!" disse Sylvie, e per quanto insistessi, non mi permise di aiutarla a calzarsi.

Confruntat cu un astfel de text, traducătorul ar trebui să se comporte ca un regizor care vrea să transpună povestirea în film. Dar nu poate recurge nici la imagini, nici la precizări detaliate şi trebuie să respecte ritmul povestirii, pentru că pauzele descriptive ar fi catastrofale.

Ce înseamnă oare că, într-un portret, mătuşa tînără apare *élancée dans son corsage ouvert à échelle de rubans* („zveltă în corsajul ei decoltat şi împodobit cu panglicuţe")? Diferiţii traducători italieni aleg între *corpetto aperto sul davanti a nastri incrociati*, *corpetto dai nastri a zig-zag*, *corpetto aperto coi nastri incrociati sul davanti*, *camicetta aperta a scala di nastri*, *corpetto aperto a scala di nastri*, *corsetto aperto sotto la scala dei nastri*, *corsetto aperto a nastri scalati*, *corpetto aperto in volantini di nastri*, *corsetto aperto a scala*

di nastri, *corpetto aperto ed allacciato dai nastri incrociati sul davanti*; Halévy traducea *attractive and lissom in her open corsage crossed with ribbons*, Aldington redă prin *slender in her open corset with its crossed ribbons*, iar Sieburth traduce cu *slender in her open bodice laced with ribbons*. Dar, cuvînt cu cuvînt, nu e vorba nici de cămăşuţă, nici de trupşor şi poate că nici englezescul *bodice* nu e pe deplin mulţumitor. În orice caz, nu e limpede cum se desface îmbrăcămintea cu pricina şi nimeni nu ştie ce-o fi scala de panglici (*una scala di nastri*) şi cum se împletesc panglicile acelea.

Acum, un *corsage à échelle de rubans* e un corset cu decolteu adînc, măcar pînă la începutul sînilor, care se strînge în jurul bustului zvelt printr-o serie de noduri de mărime descrescătoare. Îl putem vedea în portretul lui Madame de Pompadour al lui Boucher. Un asemenea corset e fireşte plin de cochetărie şi elegant, dezveleşte generos pieptul şi se subţiază pentru a forma o talie seducătoare – şi aici e aspectul principal. Prin urmare, am preferat să vorbesc despre *corsetto dalla vasta scollatura serrato a vespa da grandi nastri* (şi faptul că sînt dispuse descrescător ar trebui să fie sugerat de elementul că deschizătura corsetului se îngustează treptat spre talie).

Unul dintre pasajele care le-a dat bătaie de cap traducătorilor e acela cu *grande robe en taffetas flambé, qui criait du froissement de ses plis* („o rochie lungă, din tafta lucioasă, ale cărei falduri foşneau cînd se mişcau"), pe care cei doi tineri o găsesc într-un sertar. Sieburth vorbeşte despre *a flowing gown of shot silk whose every fold rustled at her touch*. Întîi de toate, ce înseamnă *flambé*? Normal că nu trebuie transpus, cum fac diferiţi traducători italieni, prin *squillante*, *luccicante*, *color bruciato* sau de-a dreptul *sciupato* (cum procedează cineva, furat de sensul familiar al termenului *flambé*, pentru a indica un obiect care s-a deteriorat). Un indiciu e dat de faptul că în franceză există *flammé*, pe care dicţionarele italiene îl traduc toate prin *fiammato*, termen tehnic pentru a indica o ţesătură cu dungi viu colorate, din mătase de culori diferite, astfel încît o culoare să se nuanţeze în alta, creînd un efect de mişcare. Dacă aşa stau lucrurile, atunci au dreptate cei care o transpun prin *taffettà cangiante*, iar asta mi se pare că e soluţia lui Sieburth, avînd în vedere că *shot* înseamnă şi (cînd se referă la ţesături) „woven with threads of different colors so as to appear iridescent" (Webster). Din păcate, directoarea de la Musée de la Mode din Paris, care în prima clipă ar fi ales instinctiv

cangiante, a verificat puţin şi apoi mi-a comunicat că *flambé* înseamnă „orné de fleurs dont les teintes se fondent", menţionînd că expresia s-ar folosi pentru damasc.

O ţesătură de damasc ne aduce în minte fusta îmbrăcată de Madame de Pompadour a lui Boucher, cea cu un *corset en échelle de rubans*. Dar dacă o doamnă distinsă de la curtea regală avea o fustă de damasc, mătuşa lui Sylvie se mulţumea s-o aibă din tafta, chiar şi *flambée*. Orice traducere care ar face trimitere la o ţesătură cu reflexe de damasc ar sugera mai mult decît e nevoie. Ce-i de făcut? Cu atît mai mult cu cît taftaua cu pricina nu se limitează *to rustle*, cum traduce Sieburth, ci (cum zice Nerval) *criait*. În tentativa de a reda acest „strigăt", ceilalţi traducători italieni (într-un crescendo de decibeli) spun că *si sentiva leggermente frusciare*, *frusciava con le sue pieghe*, *frusciava da ogni piega*, *era tutto frusciante nelle sue pieghe*, *faceva con le pieghe un gran fruscio*, *strideva dalle pieghe gualcite*, *strideva frusciante dalle sue pieghe*, *faceva un gran chiasso con il fruscio delle sue pieghe*, *rumoreggiava allegramente nello scuotersi delle sue pieghe*. Ţesătura asta în unele traduceri şopteşte, iar în altele ţipă. Ba mai mult, „ţipătul" cu pricina nu e doar o senzaţie auditivă, ci şi una vizuală.

Cititorului nu-i putem turna în cap o definiţie enciclopedică despre industria textilă. Aici e vorba despre efectul de entuziasm pe care îl provoacă tinerilor jocul de multiple nuanţe care se dezlănţuie la vederea ţesăturii şi prospeţimea (aş îndrăzni să spun, dar nu spun, „foşnitoare") a cutelor ei. M-am hotărît să înţeleg acea tafta ca fiind *flammé*, mai degrabă decît *flambé*, am folosit termenul italian corespondent, care pe de o parte apare arhaic (sau măcar misterios), pe de alta metaforic şi transferă „ţipătul" asupra conotaţiilor vizuale şi auditive ale materialului. În fine, am salvat efectul colateral al jocului de culori. Poate că ţesătura era cumva altfel, dar mă bazez pe faptul că cititorul o „vede" şi o „atinge", ca Sylvie şi prietenul ei, şi că îi devine evident farmecul acelei fuste, spre deosebire de cea pe care Sylvie aproape că o aruncă de pe sine, puhavă şi banală.

De fapt Nerval vorbeşte despre o *robe d'indienne* („rochiţă de bumbac înflorat"). Dicţionarul îţi permite să traduci cu *indiana* această ţesătură imprimată, din bumbac. Despre haină, vestă sau rochie de indiană vorbesc mulţi traducători italieni, dar mă tem că, astfel, Sylvie îi apare cititorului cu un lexic mai sărăcăcios ca o

tînără piele-roşie. Cineva traduce prin *il vestitino di tela stampata* („hăinuţa de ţesătură imprimată") sau *la sua veste di tela indiana* („rochia ei de pînză indiană"). Parafraza explicativă e corectă, dar se pierde ritmul. Sylvie se dezbracă dintr-o mişcare şi trebuie să-i respectăm rapiditatea gestului graţios şi inocent provocator. Sieburth traduce, în opinia mea pe bună dreptate, *Sylvie had already underdone her calico dressing and let it slip to her feet*. Eu am ales termenul *cotonina*, care indică tocmai o ieftină ţesătură imprimată.

Sylvie, după ce-a îmbrăcat rochia mătuşii, se plînge că are *manches plates* („mînecile plate"), iar traducătorii italieni aleg de obicei *maniche lisce* sau *maniche piatte*, dar atunci nu se înţelege de ce notează naratorul, prin contrast, că acei *sabots garnis* („jabourile de dantelă") îi scoteau admirabil în evidenţă braţele goale, sau, după cum traduce Sieburth, *the lace-trimmed puffs showed off her bare arms*. La urma urmei, mînecile astea sînt netede sau brodate, lungi sau scurte? În faţa ambiguităţii produse de text, Sieburth renunţă să vorbească despre mîneci plate şi o pune pe Sylvie să spună doar: *These sleeves are ridiculous*.

De fapt *les manches plates* (numite şi *manches à sabots* sau *sabots*) erau mîneci scurte şi evazate, împodobite cu dantele, care se foloseau în secolul al XVIII-lea (unele istorii ale îmbrăcăminţii vorbesc de stilul Watteau), dar nu erau înfoiate după moda secolului respectiv. Aşa încît Sylvie le consideră prea drepte, fiindcă nu erau bufante, nu aveau *lo sboffo* sau *lo sbuffo*, cum se spunea şi prin părţile noastre. Pentru a-l face pe cititor să priceapă cum sînt mînecile şi de ce anume se plînge Sylvie, eu unul deturnez suprafaţa textului şi o pun pe fetişcană să spună: *Oh, come cadono male, le spalle senza sbuffo!* („Vai, ce rău vin umerii dacă nu sînt bufanţi!"). Imediat pe urmă, în loc să mă chinui să traduc *sabots garnis de dentelles*, zic că *la corta merlettatura svasata di quelle maniche metteva mirabilmente in mostra le sue braccia nude* („dantela scurtă, evazată a mînecilor îi punea admirabil în lumină braţele dezgolite"). Cititorii ar trebui, în acelaşi timp, să „vadă" respectivele mîneci pe stil Watteau şi totodată să priceapă faptul că Sylvie consideră îmbrăcămintea demodată – şi poate să zîmbească pe marginea ideii ei despre modernitate. O altă modalitate de a-i face să se transpună într-o vreme îndepărtată.

Nu merg mai departe cu povestirea felului în care am tradus alţi termeni care, în concepţia lui Nerval, erau destinaţi să ne facă să vedem diverse obiecte găsite prin dulap. În toate aceste situaţii, a trebuit mereu să evit o traducere cuvînt cu cuvînt şi, fără a pierde ritmul prin descrierea prea insistentă a obiectelor, să dau de înţeles printr-un adjectiv cum anume erau. Voi încheia cu acea pereche de ciorapi pe care, la sfîrşit, Sylvie şi-i trage pe ea şi care sînt indicaţi prin *des bas de soie rose tendre à coins verts* („ciorapi de mătase de-un roz tandru, cu colţuri verzi"). Aproape toţi traducătorii au înţeles că sînt ciorapi roz cu vîrful şi călcîiul verde, şi am văzut chiar şi o ediţie ilustrată a povestirii în care graficianul (din secolul nostru) îi reprezenta astfel.

Dar Sylvie a spus că voia (şi a găsit) nişte *bas brodés*, aşadar ciorapi brodaţi şi de mătase, nu ciorapi de lînă cu *patchwork*. Găsesc în ediţia Pléiade din opera omnia a lui Nerval o notă (evident indispensabilă şi pentru cititorul francez de azi), care zice că acei *coins* sînt nişte *ornements en pointe à la partie inférieure des bas* şi cred că autorul vrea să sugereze anumite decoraţiuni laterale, de la călcîi la jumătatea pulpei, uneori brodate în patru ţe, care în italiană sînt numite *freccia* sau *baghetta*. Tot la Musée de la Mode mi s-a spus că *les coins sont des ornements – souvent des fils tirés comme les jours des draps – à la cheville, parfois agrémentés de fils de couleurs différentes*. Cred că Sieburth a priceput cam aşa ceva, întrucît vorbeşte de *pale pink stockings with green figure-work about the ankles*. Pentru a evita parada modei cu toate cîte le-am aflat despre *coins verts* şi pentru a nu face concurenţă unei reviste de broderie, mi s-a părut potrivit să vorbesc, pur şi simplu, despre *calze di un color rosa tenero, trapunte di verde alla caviglia* („ciorapi de un roz tandru, brodaţi cu verde la călcîi"). Sper că e de-ajuns atît pentru a trece prin faţa ochilor cititorului imaginea acelei înduioşătoare orori.

8.3. Ecfraza

Legat de felul în care un text verbal ne ajută să vedem ceva, nu putem neglija problema ecfrazei, înţeleasă ca descriere a unei opere vizuale, tablou sau sculptură. De obicei vorbim despre valabilitatea tipului opus de traducere intersemiotică, adică aceea prin care se traduce un text scris într-un text vizual (din carte în film, din carte

în benzi desenate etc.). Prin ecfrază se traduce însă un text vizual într-un text scris. Exerciţiul se bucura de mare prestigiu în Antichitate şi adeseori ştim cîte ceva despre opere dispărute mulţumită ecfrazelor care au fost făcute pe baza lor. Exemple prestigioase de ecfraze sînt *Imagines* de Philostratus şi *Descriptiones* de Callistratus[1]. Azi nu se mai practică ecfraza ca exerciţiu retoric, ci ca instrument care, să zic aşa, tinde să atragă atenţia nu atît asupra sa, ca dispozitiv verbal, ci asupra imaginii pe care doreşte s-o evoce. Într-o asemenea direcţie, excelente exemple de ecfraze sînt multe analize minuţioase de tablouri, făcute de critici de artă, iar o situaţie prestigioasă e legată de descrierea picturii *Meninas* de Velázquez, care deschide *Cuvintele şi lucrurile* de Foucault.

De fapt, citind bine diferiţi poeţi şi prozatori, am putea descoperi că textul lor se naşte ca descriere a unui tablou; totuşi, cînd se întîmplă aşa ceva, autorul ascunde sursa de inspiraţie sau nu face efortul s-o declare – în schimb, ecfraza ca exerciţiu retoric cerea să fie recunoscută ca atare. Voi distinge, prin urmare, între ecfraza clasică (*evidentă*) şi ecfraza *ocultă*.

Dacă ecfraza evidentă voia să fie considerată ca traducere verbală a unei opere vizuale deja cunoscute (sau pe care îşi propunea s-o popularizeze), ecfraza ocultă se prezintă ca un dispozitiv verbal, care vrea să evoce în mintea celui care citeşte o viziune, cît mai precisă cu putinţă. E destul să ne gîndim la descrierile proustiene ale tablourilor lui Elstir, pentru a vedea felul în care autorul, prefăcîndu-se că descrie opera unui pictor imaginar, se inspiră, de fapt, din opera (sau operele) pictorilor din vremea sa.

În operele mele în proză, m-am amuzat folosind multe ecfraze oculte. Sînt ecfraze descrierile celor două portaluri (cel de la Moissac şi cel de la Vezelay) şi ale diferitelor pagini de codexuri miniaturale în *Numele trandafirului*, aşa e toată descrierea intrării de la Conservatoire des Arts et Métiers, care apare în *Pendulul lui Foucault* (în asemenea măsură încît, mă flatez eu – acum că mediul respectiv a fost modernizat într-un mod atît de nefericit –, pe viitor se va putea folosi textul meu spre a se stabili cît de seducător era acela mai-nainte).

1. Philostratus, *Imagines*, The Loeb Classical Library, Londra, Heinemann şi Cambridge, Harvard U.P., 1969.

Aş vrea să iau în discuţie două ecfraze oculte, în *Insula din ziua de ieri*, inspirate, una, de Georges de la Tour şi, cealaltă, de Vermeer. Pe cînd le redactam, mă inspiram din tablou şi mă străduiam să-l descriu în modul cel mai viu cu putinţă, dar de fapt nu prezentam exerciţiul ca ecfrază, ci îl invitam pe cititor să-şi închipuie că descriu o scenă reală. Asta îmi permitea să includ mici licenţe, drept care adăugam sau modificam anumite detalii. Totuşi aveam încredere şi în reacţia unui cititor cultivat, capabil să recunoască pictura care m-a inspirat şi să aprecieze că, dacă realizam ecfraze, ele proveneau din opere de artă ale perioadei despre care vorbeam şi, prin urmare, nu erau pure exerciţii retorice, ci exerciţii de *decor filologic*.

De obicei le semnalez asemenea pasaje traducătorilor mei, dar nu le pretind să le transpună stînd cu ochii pe opera care m-a inspirat. Dacă descrierea mea verbală e bună, ea ar trebui să funcţioneze şi în traducere. Totuşi, cum ziceam, într-o ecfrază ocultă se pleacă de la dublul principiu potrivit căruia (i) dacă cititorul naiv nu cunoaşte opera vizuală din care autorul se inspiră, să poată în vreun fel s-o descopere cu propria imaginaţie, de parcă ar vedea-o pentru prima dată, dar şi (ii) dacă lectorul cultivat cunoaşte deja opera vizuală inspiratoare, discursul verbal să-l determine s-o recunoască.

Urmăriţi acum această imagine din capitolul 31, inspirată de Georges de la Tour:

> Roberto ora vedeva Ferrante seduto nel buio davanti allo specchio che, per chi vi stava a lato, rifletteva solo la candela posta di fronte. A contemplare due luminelli, l'uno scimmia dell'altro, l'occhio si fissa, la mente ne è infatuata, sorgono visioni. Spostando di poco il capo Ferrante vedeva Lilia, il viso di cera vergine, così madido di luce da assorbire ogni altro raggio, e da lasciarle fluire i capelli biondi come una massa scura raccolta a fuso dietro le spalle, il petto appena visibile sotto una leggera veste a mezzo scollo...*

* „Roberto îl vedea acum pe Ferrante şezînd pe-ntuneric dinaintea oglinzii, care pentru cel ce-i sta într-o lature, nu reflecta decît lumînarea pusă în faţă-i. Contemplînd cele două luminiţe, una imitînd-o pe cealaltă, ochiul devine fix, mintea-i exaltată, răsar vedenii. Mişcîndu-şi doar puţin capul, Ferrante o vedea pe Lilia, cu faţa-i de ceară feciorelnică, atît de muiată-n lumină încît absorbea orice altă rază, şi lăsa să-i curgă pe

Urmăriţi felul în care ecfraza rămîne vie în diversele variante, şi exemplific doar cu cea a lui Schifano şi cea a lui Weaver:

Roberto voyait maintenant Ferrante assis dans l'obscurité devant le miroir qui, vu de côté, reflétait seulement la chandelle placée en face. A contempler deux lumignons, l'un singe de l'autre, l'œil se fixe, l'esprit s'en engoue, surgissent des visions. En déplaçant à peine la tête, Ferrante voyait Lilia, le minois de cire vierge, si moite de lumière qu'il s'en absorbe tout autre rayon, et laisse fluer ses cheveux blonds telle une masse sombre recueillie en fuseau entre ses épaules, la poitrine à peine visible sous une légère robe à demi écranchée.

Roberto now saw Ferrante in the darkness at the mirror that reflected only the candle set before it. Contemplating two little flames, one aping the other, the eye stares, the mind is infatuated, visions rise. Shifting his head slightly, Ferrante sees Lilia, her face of virgin wax, so bathed in light that it absorbs every other ray and causes her blond hair to flow like a dark mass wound in a spindle behind her back, her bosom just visible beneath a delicate dress, its neck cut low.

Urmăriţi acum descrierea acestei figuri feminine, din capitolul 12, inspirată de Vermeer:

Qualche sera dopo, passando davanti a una casa, la scorse in una stanza buia al piano terra. Era seduta alla finestra per cogliere un venticello che mitigava appena l'afa monferrina, fatta chiara da una lampada, invisibile dall'esterno, posata presso al davanzale. A tutta prima non l'aveva riconosciuta perché le belle chiome erano avvolte sul capo, e ne pendevano solo due ciocche sopra le orecchie. Si scorgeva solo il viso un poco chinato, un solo purissimo ovale, imperlato da qualche goccia di sudore, che pareva l'unica vera lampada in quella penombra.
Stava lavorando di cucito su di un tavolinetto basso, su cui posava lo sguardo intento. [...] Roberto ne vedeva il labbro, ombreggiato da una calugine bionda. A un tratto ella aveva levato una mano più

---

umeri pletele blonde ca o masă întunecată adunată fuior, cu pieptul abia zărit printr-un veşmînt subţire, dezgolindu-i-l pe jumătate..." (Umberto Eco, *Insula...*, ed. cit., p. 405) (n.tr.).

luminosa ancor del viso, per portare alla bocca un filo scuro: lo aveva introdotto tra le labbra rosse scoprendo i denti bianchi e lo aveva reciso di un sol colpo, con mossa di fiera gentile, sorridendo lieta della sua mansueta crudeltà*.

Diferitele traduceri despre care pot să mă pronunţ permit o bună vizualizare a imaginii, pentru cel care nu cunoaşte tabloul lui Vermeer. Dar aş vrea să mă opresc, poate cu o insistenţă cam excesivă, asupra expresiei mele *fatta chiara da una lampada* („luminată din spate de o lampă").

Weaver traduce că fetişcana era *in the light of an unseen lamp*, Schifano a tradus că era *éclairée par une lampe invisible*, Lozano că era *aclarada por una lámpara*, Kroeber zice *das Gesicht im Schein einer Lampe*. Pentru o descriere frumoasă e mai mult decît suficient, dar pentru o ecfrază simt că trebuie să fiu mai exigent: să zici că cineva e luminat de lampă nu e ca şi cum ai spune că fetişcana era „pusă în lumină" de o lampă. Expresia mea transferă sursa de lumină de pe lampă asupra chipului, transformă chipul într-o sursă activă de lumină şi nu îl consideră un receptacul pasiv. Iar aceasta ar trebui să fie o sugestie pentru cititorul cultivat, care ştie că în pictura secolului al XVII-lea lumina adeseori izvorăşte de pe chip, de pe mîini, de pe degete, de parcă trupurile s-ar *aprinde*.

---

* „După vreo cîteva seri, trecînd prin faţa unei case, o zări într-o odaie neluminată de la catul de jos. Se aşezase la fereastră ca să se răcorească la adierea unui vînticel care abia reuşea să potolească nitel zăduful din Monferrato, luminată din spate de o lampă, ce nu se vedea de afară, pusă nu departe de pervaz. La început n-o recunoscuse pentru că frumoasele-i plete erau date peste cap, şi doar două şuviţe îi atîrnau în jos pe lîngă urechi. Se zărea numai faţa uşor aplecată, un singur oval fără pată, brobonată de cîţiva stropi de sudoare, încît ea părea unica lampă adevărată în lumina aceea./ Sta şi cosea ceva la o măsuţă joasă, pe care-şi pleca privirea cu grijă [...]. Roberto îi vedea buza, umbrită de un puf blond. O dată ea ridicase în sus mîna, mai luminoasă decît faţa, ca să ducă la gură un fir de aţă de culoare închisă: îl introdusese între buzele-i roşii descoperindu-şi dinţii albi şi-l retezase dintr-odată, cu un gest de sălbăticiune tînără, surîzînd mulţumită de blînda-i cruzime" (*ibidem*, pp. 119-120) (n.tr.).

De ce insist atît de mult pe modalitatea în care cititorului i se transmite citatul vizual? Deoarece acest aspect e strîns legat de chestiunea dialogismului, a ironiei, a ecourilor intertextuale.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

9.
Redarea aluziei intertextuale

În opinia diferiţilor autori, citatul intertextual, sau presărarea unei povestiri ori a unei poezii cu trimiteri la alte opere şi situaţii literare (sau artistice în general), constituie un aspect fundamental pentru arta numită postmodernă şi mai ales pentru cea pe care Linda Hutcheon (1988, §7) a numit-o *metafiction*.

Faptul că textele dialoghează între ele, că în orice operă se simte influenţa predecesorilor (şi neliniştea care derivă de aici) reprezintă, aş spune, o constantă a literaturii şi artei. Cea despre care vorbesc eu este, în schimb, o strategie precisă, mulţumită căreia autorul face aluzii *neexplicite* la opere precedente, acceptînd o dublă lectură : (i) cititorul naiv, care nu recunoaşte citatul, urmăreşte oricum evoluţia discursului şi a intrigii, de parcă ceea ce i se povesteşte ar fi un lucru nou şi neaşteptat (şi, prin urmare, dacă îi spun că un personaj străpunge cu sabia o perdea strigînd *un şoarece !* , chiar fără a identifica trimiterea shakespeariană, se poate bucura de o situaţie dramatică şi de excepţie) ; (ii) cititorul cultivat şi competent identifică aluzia şi o resimte ca un citat maliţios[1].

În asemenea situaţii, teoreticienii postmodernismului vorbesc despre *ironie hipertextuală*, atrăgîndu-şi unele obiecţii din partea iubitorilor retoricii, fiindcă tocmai atunci avem ironie, cînd spunem maliţios contrariul a ceea ce destinatarul crede sau ştie că e adevărat. Dar termenul s-a născut în mediul anglo-saxon, unde expresii ca „ironically" sînt folosite într-un sens mai amplu decît la noi, de

1. Despre această temă am discutat deja în eseul „Ironie intertextuală şi niveluri de lectură" (în Eco, 2002). Aici reiau doar aspectele relevante în problema traducerii.

pildă cu înţelesul „în mod paradoxal" sau „în mod neaşteptat, împotriva oricărei aşteptări", ca atunci cînd se spune că un voiaj de nuntă pe *Titanic* urma să aibă „ironically" un sfîrşit funebru (de altfel, şi noi vorbim despre ironia destinului).

Aş spune că, atunci cînd un text citează un altul, dar nu făţiş, i se face semn cu ochiul posibilului cititor avizat, un fel de-a vorbi „tongue-in-cheek". Eventual, dacă este vorba de vreo ironie, nu e fiindcă autorul vrea să transmită contrariul a ceea ce afirmă, ci uneori contrariul mesajului pe care textul citat îl afirma implicit. Aşa se întîmplă atunci cînd, în noul context în care sînt incluse, situaţia sau fraza îşi schimbă sensul, se produce o schimbare de registru, o strategie de diminuare (de parcă *un şoarece!* ar striga tocmai eroul nehotărît care, după ce-a pronunţat un monolog despre sensul vieţii, ar lua-o la sănătoasa de pe scenă, văzînd respectivul animal cum iese de după o perdea).

După ce-am făcut aceste precizări, să spunem că, dacă în paginile următoare voi vorbi uneori despre asemenea fenomene de *ironie intertextuală*, voi respecta sensul curent al expresiei.

Şi totuşi, reflecţiile despre improprietatea termenului „ironie intertextuală" nu ne scutesc de unele consideraţii retorico-semiotice. Uneori trimiterea intertextuală e atît de imperceptibilă încît, dacă există vreo atitudine maliţioasă, ea îi aparţine pe de-a-ntregul autorului empiric, în schimb s-ar putea afirma că textul în sine nu contribuie deloc la descifrarea ei (chiar dacă se apelează la maliţia cititorului model, care ar trebui să poată identifica aluzia la un pasaj fundamental din literatura precedentă). Aceste situaţii sînt oarecum legate de problema traducerii, unde cel care traduce ar trebui să se străduiască să exprime ceea ce spune textul-sursă, fără a fi obligat să ţină seama de intenţiile autorului empiric, care de altfel s-ar putea să fi murit de mii de ani.

Să luăm două cazuri. În primul, trimiterea e transparentă în text, de parcă un personaj comic ar începe să mediteze despre *essere o non essere* („a fi sau a nu fi"), sau chiar – ştiu că exagerez de dragul exemplului – într-un *music hall* dedicat celor dintîi membri ai mişcării luddiste, un individ care sfîşie în bucăţi un război de ţesut mecanic s-ar întreba dacă e necesar *tessere o non tessere* („a ţese sau a nu ţese"). Într-o asemenea situaţie, dacă traducătorii iau, pe cont propriu,

hotărîrea de a folosi în limba lor transpunerea curentă a lui *to be or not to be*, e semn că ceva din text făcea trimiterea aproape obligatorie, avînd în vedere că ei şi-au dat seama.

Al doilea caz e cel în care trimiterea nu e transparentă sau nu e astfel în cultura traducătorului. E foarte recent exemplul în care o traducătoare a mea într-o limbă periferică, în care nu fuseseră traduse marile capodopere ale literaturii contemporane, mă întreba ce-i cu femeile care se plimbă prin cameră încoace şi-ncolo vorbind despre Michelangelo, fără să priceapă aluzia la Eliot. Dar se poate întîmpla şi ca traducătorul într-o limbă foarte răspîndită să nu perceapă trimiterea italiană la *meriggiare pallido e assorto presso un rovente muro d'orto** (şi acestea sînt, evident, situaţiile deja citate, în care autorul îl invită pe traducător să caute o aluzie echivalentă din propria literatură). În orice caz, dacă traducătorii nu percep trimiterea şi autorul e cel care-i invită s-o scoată în evidenţă, atunci s-ar putea spune că (i) fie autorul consideră că unii cititori pot fi mai competenţi decît traducătorii şi-i invită pe aceştia din urmă să-şi ghideze lectorii în mod corect, (ii) fie autorul face un pariu disperat, în care textul e mai neclar decît îşi propunea, dar totuşi nu ştiu de ce scumpii săi traducători n-ar trebui să-i facă hatîrul, lăsîndu-i iluzia că măcar un cititor dintr-un milion e dispus să-i înţeleagă semnul complice cu ochiul.

Despre asta îmi propun să discut în paginile următoare, legate de traducerea ironiilor intertextuale.

O operă poate fi plină de citate din textele altora, fără a fi prin aceasta un exemplu de aşa-numită *ironie intertextuală* sau de *trimitere intertextuală*. *The Waste Land* a lui Eliot are nevoie de pagini întregi de note pentru a fi identificate toate trimiterile sale la tezaurul literaturii, dar Eliot a inclus notele ca parte componentă a operei, fiindcă îi venea greu să presupună un lector ingenuu, care nu percepe toate referinţele. Sau, eventual, cititorii inculţi pot aprecia textul după ritm, după sunet, după senzaţia tulburătoare evocată de nume

* „Să treci miezul zilei pal, cuminte/ lîngă zidul de grădini, fierbinte..." (Eugenio Montale, *Poezii*, trad. Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1988, p. 28) (n.tr.).

ca Stetson, Madame Sosostris, Filomela, sau citate în germană şi franceză, dar se delectează cu textul doar ca şi cel care trage cu urechea printr-o uşă întredeschisă, auzind numai o parte dintr-o revelaţie incitantă.

Trimiterea ironică la intertextualitate nu are nici o legătură cu faptul că un text poate avea nu numai două, ci chiar patru niveluri diferite de lectură, adică literal, moral, alegoric şi anagogic, după cum ne învaţă orice hermeneutică biblică. Diferite texte au un dublu nivel de înţeles şi e suficient să ne gîndim la sensul moral al parabolelor evanghelice sau al fabulelor: un lector ingenuu poate citi fabula cu lupul şi mielul a lui Fedru ca o simplă relatare a unei dispute dintre animale, însă ar fi foarte greu să nu observi printre rînduri o lecţie universală despre caracter, iar cine într-adevăr n-ar fi în stare de asta ar pierde sensul cel mai important al poveştii.

Situaţiile de trimitere intertextuală sînt, în schimb, cu totul diferite, şi tocmai prin aceasta caracterizează forme ale literaturii care, oricît de erudite, încă mai pot avea un succes popular: textul poate fi citit şi savurat în mod naiv, fără a se percepe trimiterile intertextuale, sau poate fi parcurs cu deplina cunoaştere – şi bucuria pîndirii – a unor asemenea aluzii.

Pentru a căuta un exemplu-limită, să presupunem că trebuie să citim *Don Quijote* rescris de Pierre Menard. După cum îşi imaginează Borges, Menard reuşeşte, fără să copieze, să reinventeze textul lui Cervantes cuvînt cu cuvînt, dar numai lectorul avizat e în stare să priceapă cum expresiile lui Menard, scrise azi, dobîndesc o altă semnificaţie decît cea pe care o aveau în secolul al XVII-lea, şi doar astfel se declanşează ironia din textul menardian. Totuşi, cine n-a auzit în viaţa lui de Cervantes oricum s-ar bucura de o poveste, la urma urmelor, pasionantă, de o serie de aventuri eroicomice, a căror savoare îi supravieţuieşte limbii nu foarte moderne în care sînt scrise.

Ce-ar trebui să facă un traducător în cazul straniu în care ar trebui să traducă *Don Quijote* al lui Menard în vreo altă limbă? Un paradox printr-un alt paradox, ar trebui să găsească în propria limbă versiunea cea mai cunoscută a romanului lui Cervantes şi s-o copieze cuvînt cu cuvînt.

Şi iată cum practica traducerii oferă o bună piatră de încercare, pentru a se recunoaşte prezenţa trimiterilor intertextuale din cadrul

unui text: ea se petrece atunci cînd traducătorul se simte obligat să facă perceptibilă, în propria limbă, sursa textului originar.

Să ne amintim ce s-a întîmplat cînd Diotallevi pomenea de gardul viu leopardian. Traducătorii aveau de găsit un citat intertextual şi de hotărît cum să-l facă uşor de recunoscut propriilor cititori (în cazul respectiv, schimbînd pur şi simplu sursa). Altminteri, trimiterea intertextuală s-ar fi pierdut. Este o obligaţie care nu se referă la traducătorii lui Fedru, care trebuie pur şi simplu să transpună (eventual cuvînt cu cuvînt) povestea, iar apoi va fi treaba cititorului să-i priceapă sau nu sensul moral.

9.1. Intertextul sugerat traducătorului

Ca autor de romane care mizează foarte mult pe ecourile intertextuale, am fost mereu bucuros cînd cititorul a perceput trimiterea, clipitul meu complice din ochi; dar, dincolo de sfidarea lansată cititorului empiric, oricare dintre cei care au înţeles, să spunem, în *Insula din ziua de ieri* nişte aluzii la *Insula misterioasă* a lui Jules Verne (de pildă, întrebarea de la început, dacă e vorba de o insulă sau de un continent), probabil doreşte ca şi ceilalţi cititori să-şi dea seama de această aluzie a textului. Aici problema traducătorului e să priceapă că, dacă vorbesc despre alternativa „insulă sau continent?", eu tocmai citez întrebarea care apare în titlul-sumar al capitolului 9 din *Insula misterioasă* şi, prin urmare, ar trebui să folosească aceleaşi cuvinte folosite la traducerea lui Jules Verne în limba sa. În ce-l priveşte pe cititorul care nu percepe trimiterea, va rămîne de asemenea mulţumit, ştiind că un naufragiat îşi pune aşa o întrebare dramatică.

E necesar să-i informezi, însă, pe cît posibil, pe propriii tăi traducători despre aluziile care, dintr-un motiv sau altul, ar putea să le scape din vedere – prin urmare, de obicei le trimit pagini întregi de însemnări, care le explicitează diversele referinţe. Nu doar atît, ci, atunci cînd e posibil, le sugerez chiar felul în care pot fi exprimate în mod transparent, pe limba lor. Problema a fost cît se poate de stringentă într-un roman ca *Pendulul lui Foucault*, unde există trimiteri intertextuale la pătrat, fiindcă nu numai eu dau citate ascunse, ca autor, ci le dau tot timpul, cu intenţii explicit ironice, şi mult mai puţin evidente, cele trei personaje: Belbo, Casaubon şi Diotallevi.

De pildă, în capitolul 11, un *file* scris la computer de Jacopo Belbo (care construieşte lumi imaginare, amplu intertextuale, pentru a-şi depăşi propriile complexe de redactor de editură incapabil să vadă viaţa, ca şi Diotallevi, doar că prin intermediul literaturii) e dedicat unui personaj care în italiană se cheamă Jim della Canapa* şi care trăieşte un colaj de stereotipuri aventuroase (unde se amestecă vioi nume de locuri din Polinezia, mări ale Sondelor şi alte zone ale lumii, pe unde literatura a situat poveşti de pasiune şi moarte, la umbra palmierilor). Instrucţiunile transmise traducătorilor ziceau că Jim della Canapa trebuie să aibă un nume care să evoce mările Sudului şi alte paradisuri (sau infernuri) literare, dar nu e sigur că numele italian poate fi tradus ca atare (iar în engleză, *Hemp Jim* am impresia că sună prost). Problema nu era să existe o legătură cu cînepa. Jim putea vinde, în loc de cînepă, şi nuci de cocos şi să-l cheme Coconut Jim. Ori Jim de peste Şapte Mări. Trebuia să fie limpede că personajul constituie un amestec între Lord Jim, Corto Maltese, Gauguin, Stevenson şi Sanders of the River.

Şi, într-adevăr, Jim a devenit *Jim de la Papaye* în franceză, *Seven Seas Jim* în engleză, *Jim el del Cáñam* în spaniolă, *O Tzim tes kànnabes* în greacă şi, cu o minunată aluzie la Kurt Weill, *Surabaya-Jim* în germană.

În capitolul 22, un comisar de poliţie zice *La vita non è semplice come nei libri gialli*, iar Belbo răspunde: *Lo supponevo***. Le-am comunicat traducătorilor că această expresie era tipică pentru un personaj din benzile desenate italiene (care putea fi recunoscut măcar de cititorii din generaţia mea şi eventual de cei mai culţi din următoarea), poliţistul Cip di Jacovitti, care răspundea aşa cînd i se comunica un lucru cu totul evident. Belbo îl citează pe Jacovitti. Îi sugeram traducătorului englez că poate să schimbe referinţa şi să-l pună să zică, de pildă, *Elementary, my dear Watson*. Nu ştiu de ce n-a acceptat Bill Weaver sugestia (poate considera aluzia la Sherlock Holmes prea banală) şi se limitează la a-l pune să zică *I guess not*.

---

* Jim Cînepă (Umberto Eco, *Pendulul...*, ed. cit., pp. 83 şi urm.) (n.tr.).

** „«Viaţa nu-i simplă ca în romanele poliţiste»/ «Bănuiam eu»" (*ibidem*, p. 183) (n.tr.).

Nu reuşesc să pricep de-aici vreo referinţă la literatura engleză sau americană, dar poate că e vina mea.

În *Insula din ziua de ieri*, fiecare capitol are un titlu care sugerează doar vag ceea ce se întîmplă acolo. De fapt mă amuzasem dînd fiecărui capitol titlul unei cărţi din secolul al XVII-lea. A fost din partea mea un *tour de force*, nu prea gratificant, fiindcă jocul a fost înţeles doar de specialiştii în perioada respectivă (şi nici aceia toţi), dar mai ales de librari, anticari şi bibliofili. Mie îmi era de-ajuns şi eram şi aşa mulţumit: uneori mă întreb dacă nu cumva scriu romane doar pentru a-mi permite asemenea referinţe de neînţeles pentru ceilalţi, în afară de mine însumi, dar mă simt ca un pictor care reproduce o bucată de damasc şi, printre volute, flori şi corimbi, plasează – aproape invizibile – iniţialele propriei sale iubite. Nu contează că nici măcar ea nu le va regăsi, gesturile de iubire sînt gratuite.

Însă voiam ca traducătorii să facă jocul posibil de recunoscut în diversele lor limbi. În anumite opere exista titlul original şi acela al unor traduceri. De pildă, capitolul intitulat *La dottrina curiosa dei begli spiriti di quel tempo** devenea automat în franceză *La doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps*, căci aşa îi spusese Garasse, şi tot astfel pentru *L'Arte di Prudenza***, care e *Oraculo Manual y Arte de Prudencia* de Gracián. Pentru *Curiosità Inaudite**** de Gaffarel aveam atît titlul original francez, *Curiositez inouyes*, cît şi acela al primei sale versiuni în engleză, *Unheard-of Curiosities*.

În alte situaţii, am profitat de cunoştinţele mele bibliofile şi de cataloagele pe care le aveam la dispoziţie, pentru a sugera titlurile altor cărţi pe subiecte asemănătoare. Aşadar pentru *La Desiderata Scienza delle Longitudini***** (care trimite la o carte în latină a lui Morin, *Longitudinum Optata Scientia*) am sugerat că în engleză se putea recurge la titlul unei opere a lui Dampier, *A New Voyage Round the World*, iar în spaniolă se putea lua din *Dialogo de los perros* de Cervantes o aluzie la căutarea acelui *Punto Fijo*.

---

* „Doctrina Curioasă a Spiritelor ilustre ale acelei Vremi" (Umberto Eco, *Insula...*, ed. cit.) (n.tr.).

** „Arta Prudenţei" (*ibidem*) (n.tr.).

*** „Curiozităţi Nemaiauzite" (*ibidem*) (n.tr.).

**** „Mult Rîvnita Ştiinţă a Longitudinilor" (*ibidem*) (n.tr.).

Aveam pe urmă un frumos titlu italian (de un oarecare Rosa), *La Nautica Rilucente*[*], şi îmi dădeam seama că, pe lîngă faptul că era aproape necunoscut, era greu de tradus. Am sugerat ca alternative: *Arte del Navegar* (de Medina) şi *General and Rare Memorial Pertaining to the Perfect Art of Navigation* (de John Dee), iar în germană, fireşte, *Narrenschiff*. Pentru *Diverse e artificiose Macchine*[**] de Ramelli, am semnalat traducerea germană din 1620, iar pentru versiunea franceză am propus, la schimb, *Théâtre des Instruments Mathématiques et Méchaniques* de Besson. Pentru *Teatro d'Imprese*[***] a lui Ferro aveam ca alternativă numeroase culegeri de embleme şi am propus, de pildă, *Philosophie des images énigmatiques*, *Empresas Morales*, *Declaración magistral sobre los emblemas*, *Delights for the Ingenious*, *A Collection of Emblems*, *Emblematisches Lust Cabinet*, *Emblematische Schatz-Kammer*.

Pentru *La Consolazione dei Naviganti*[****], care e *Consolatio Navigantium* de Glauber, am amintit traducerea franceză *La consolation des navigants*, iar pentru celelalte limbi, titluri la fel de fascinante ca *Joyfull Newes out of the Newfound Worlde*, *A Collection of Original Voyages*, *Relation de divers Voyages Curieux*, *Nueva descripción de la tierra*.

Printre altele, în capitolul respectiv am semnalat că descrierea cocioabei eunucului, cu diversele substanţe naturale, citează parţial după *Celestina* lui de Rojas, actul întîi. Puteam spera că aluzia e valabilă măcar pentru cititorul spaniol, iar în privinţa celorlalţi, cu atît mai rău pentru ei, ar fi avut de înfruntat o situaţie la fel de neclară ca şi pentru cititorul italian.

Reiau aici şi o altă instrucţiune: „De-a lungul întregii călătorii în Amarilli, apar referinţe la diverse insule şi personaje celebre. Vi le comunic, ca să nu pierdeţi din vedere aluzia, chiar dacă în realitate nu trebuie să fie atît de explicită. Mas Afuera e insula din arhipelagul Juan Fernandez unde naufragiază Robinson Crusoe (cel din istorie, adică Selkirck). Cavalerul de Malta, cu cercel, e o aluzie la Corto Maltese, în căutarea Escondidei. Insula fără nume la care ajung ei după

---

* „Nautica cea Iluminantă" (*ibidem*) (n.tr.).

** „Osebite şi meşteşugite Machine"(*ibidem*) (n.tr.).

*** „Teatru de Inscripţii" (*ibidem*) (n.tr.).

**** „Consolarea Celor aflaţi pe Mare" (*ibidem*) (n.tr.).

Galapagos este Pitcairn, iar cavalerul evocă răscoala de pe Bounty. Insula următoare e cea a lui Gauguin. Atunci cînd cavalerul ajunge pe o insulă, unde spune poveşti şi e numit Tusitala, este o clară trimitere la R.L. Stevenson. Atunci cînd cavalerul îi propune lui Roberto să se înece în mare, aluzia e la sinuciderea lui Martin Eden. Fraza lui Roberto, *ma appena lo sapessimo, cesseremmo di saperlo* («dar îndată ce am afla-o, am înceta s-o ştim»), trimite la ultima frază a romanului omonim al lui Jack London (*and at the instant he knew, he ceased to know*)". Sigur că Weaver a reţinut aluzia şi a tradus astfel: *Yes, but at the instant we knew it, we would cease to know.*

9.2. Dificultăţi

Iată însă o situaţie în care traducătorii mei (din vina mea) au pierdut din vedere aluzia textuală, respectînd cuvînt cu cuvînt originalul. În *Pendulul lui Foucault*, Jacopo Belbo scrie, într-una din fanteziile lui oniric-computeriste:

> Come colpire quest'ultimo nemico? Mi sovviene l'intuizione inattesa, che solo sa nutrire colui per cui l'animo umano, da secoli, non ha penetrali inviolati.
> – Guardami, dico, anch'io sono una Tigre*.

Fraza are rostul de-a conota gustul personajului pentru universul romanului-foileton. Referinţa, evidentă pentru cititorul italian, este la Emilio Salgari. E vorba de sfidarea lansată de Sandokan, Tigrul Malaysiei, atunci cînd înfruntă un tigru indian. Traducerea engleză, cuvînt cu cuvînt, sună aşa:

> How to strike this last enemy? To my aid comes an unexpected intuition... an intuition that can come only to one for whom the human soul, for centuries, has kept no inviolable secret place.
> „Look at me", I say. „I, too, am a Tiger."

---

* „Cum să-l lovesc pe acest ultim duşman? Am deodată intuiţia neaşteptată, pe care poate s-o nutrească numai cel pentru care sufletul omenesc, de secole, nu are nici un ungher neviolat. / – Priveşte-mă, îi spun, şi eu sînt un Tigru" (Umberto Eco, *Pendulul...*, ed. cit., p. 573) (n.tr.).

La fel au procedat şi ceilalţi traducători (*Regarde-moi, moi aussi je suis un Tigre*; *Auch ich bin ein Tiger*). Nimeni n-a priceput aluzia (într-adevăr, foarte „naţională" şi generaţională), iar eu am uitat să le semnalez pasajul. Avînd în vedere că efectul pe care textul îşi propunea să-l creeze era să arate cum Belbo caută în romanul-foileton al secolului al XVIII-lea caricaturi ale propriei sale Voinţe de Putere, s-ar fi putut găsi ceva asemănător în diferitele literaturi. În franceză, nu mi-ar fi displăcut o versiune de genul *Regarde moi, je suis Edmond Dantès !*

Dar atunci cînd un text declanşează mecanismul trimiterii intertextuale, trebuie să se aştepte ca posibilitatea dublei lecturi să depindă de întinderea cunoştinţelor generale ale cititorului, iar această întindere poate fi diferită, de la caz la caz.

E greu să rezişti la farmecul legăturilor dintre cărţi, chiar dacă unele pot fi cu totul întîmplătoare. Linda Hutcheon (1998 : 166) găseşte la pagina 378 a ediţiei americane a *Pendulului lui Foucault* următoarele : *The Rule is simple : suspect, only suspect*, şi recunoaşte o aluzie intertextuală la *Connect, only connect* de E.M. Forster. Ageră cum este, are prudenţa să spună că acest „ironic play" apare doar în engleză ; textul italian (şi nu e limpede dacă, pe cînd îl scriam, aveam aşa ceva în vedere) nu cuprinde această aluzie intertextuală, pentru că zice *sospettare, sospettare sempre*. Referinţa, desigur conştientă, a fost inclusă de Bill Weaver. Nimic de spus, textul englezesc conţine referinţa, ceea ce înseamnă că traducerea nu numai că poate altera jocul ironiei intertextuale, dar îl poate şi îmbogăţi.

Într-o pagină a capitolului 30 din *Pendulul lui Foucault*, unde eroii principali îşi închipuie că şi întreaga poveste din Evanghelii e rezultatul unei invenţii, ca aceea a Planului pe care ei îl construiesc, Casaubon (crezînd că o evanghelie falsă e o evanghelie apocrifă) comentează ironic, într-o evidentă parodie baudelairiană : *Toi, apochryphe lecteur, mon semblable, mon frère*. M-aş fi mulţumit cu identificarea legăturii intertextuale cu Baudelaire, dar Linda Hutcheon (1998 : 168) defineşte sintagma ca „parody of Baudelaire by Eliot" (într-adevăr, dacă vă amintiţi, Eliot îl citează pe Baudelaire în *The Waste Land*) şi e clar că astfel povestea devine şi mai savuroasă. În orice caz, dacă Linda Hutcheon ar fi trebuit să-mi traducă romanul,

interpretarea ei subtilă nu i-ar fi pus probleme de îmbogăţire (fireşte ar fi fost obligatoriu, cum au făcut de obicei traducătorii mei, să menţină citatul în franceză). Sugestia sa ridică, însă, o interesantă problemă legată de ironia intertextuală. O să-i împărţim pe cititori între cei care ajung pînă la Baudelaire şi cei care îl descifrează pe Eliot? Şi dacă ar fi vreun cititor care a găsit lectorul ipocrit în Eliot, şi-l aminteşte, dar nu ştie că Eliot îl cita pe Baudelaire? Vom considera ilegitimă includerea lui în clubul intertextualităţii?

În *Insula din ziua de ieri* există cîteva lovituri de teatru, pe stil evident Alexandre Dumas, iar citatul e uneori cuvînt cu cuvînt, dar lectorul care nu pricepe trimiterea se poate amuza, fie şi în mod naiv, cu lovitura de teatru. În capitolul 17, cînd se povesteşte că Mazarin îi îngăduie lui Robert de la Grive să plece, după ce i-a încredinţat o misiune de spionaj, se spune:

> Piegò un ginocchio e disse: „Eminenza, sono vostro". O almeno così vorrei, visto che non mi pare costumato fargli dare un salvacondotto che reciti: „C'est par mon ordre et pour le bien de l'état que le porteur du présent a fait ce qu'il a fait"*.

Aici jocul textual e dublu. Pe de o parte există intervenţia Naratorului care, la persoana întîi, îşi cere scuze că n-a cedat ispitei de roman-foileton de-a repeta un episod celebru (frumos exemplu de preteriţiune, fiindcă spunînd că nu citează, de fapt, Naratorul chiar citează); pe de altă parte, există citatul textual la biletul de liberă trecere, pe care în *Cei trei muşchetari* Richelieu i-l dă lui Milady şi care, la sfîrşit, îi este prezentat de D'Artagnan. Aici lectorul naiv este lăsat să se descurce singur: dacă nu cunoaşte limba franceză, nu ştie despre ce e vorba în biletul de liberă-trecere şi, în orice caz, n-ar trebui să priceapă de ce vocea naratoare simte nevoia să-i spună că Mazarin *nu* a făcut ceva ce oricum n-avea nici un sens să aşteptăm din partea

---

* „Plecă un genunchi şi spuse: «Eminenţă, sunt al vostru»./ Sau cel puţin aşa-mi închipui eu că a făcut, deoarece nu mi se pare prea la îndemînă să fac să i se dea un bilet de liberă trecere care să glăsuiască astfel: «C'est par mon ordre et pour le bien de l'état que le porteur du présent a fait ce qu'il a fait»" (Umberto Eco, *Insula...*, ed. cit., p. 198) (n.tr.).

lui. Dar, întrucît textul biletului de liberă-trecere apare într-o altă limbă, cel puţin e înclinat să creadă că e vorba de un citat. Aşadar a făcut bine Bill Weaver lăsînd textul biletului în franceză. A respectat aluzia intertextuală, fie şi în dauna capacităţii de a transmite complet sensul (cum, de altfel, procedasem şi eu).

Observaţi că, la fel ca şi Weaver s-au comportat traducătorii slovac, finlandez, suedez, român, ceh, sîrb, polonez, turc, spaniol, portughez (în cele două versiuni: portugheză şi braziliană), catalan, danez, olandez, lituanian, norvegian şi grec. În schimb, au transpus textul biletului de liberă-trecere pe limba lor traducătorii german, rus, chinez, japonez, macedonean şi maghiar. În cazul german şi maghiar, aş zice că traducătorii erau siguri că textul urma să fie recunoscut, fiindcă versiunile din Dumas circulă în ţările lor şi sînt cunoscute. S-ar putea spune că traducătorul japonez şi cel chinez nu sperau ca lectorul lor să perceapă o aluzie atît de îndepărtată de cunoştinţele sale (şi poate că îi stînjenea să includă un citat cu caractere latine). Dar problema alfabetului pare secundară, altminteri cel grec şi cel sîrb n-ar fi recurs la citatul original. Aşadar este vorba despre decizii în opinia mea imponderabile, în care traducătorul *a negociat* dacă era preferabil să sacrifice aluzia intertextuală pentru a veni în favoarea înţelegerii, ori să sacrifice înţelegerea pentru a scoate în evidenţă aluzia intertextuală.

Să nu percepi o trimitere cultă şi ironică echivalează cu sărăcirea textului-sursă. Să-i adaugi o trimitere suplimentară poate echivala cu îmbogăţirea lui exagerată. Idealul unei traduceri ar fi să redai într-o altă limbă nimic mai puţin, dar şi nimic mai mult decît ceea ce sugerează textul-sursă. Nu e o problemă uşoară şi vom înţelege de ce atunci cînd vom vorbi despre aşa-zisa traducere intersemiotică[1].

1. O problemă interesantă pentru traducător este şi aceea a citatului „neironic", dar oricum neexplicit, unde împrumutul şi recontextualizarea pot schimba sensul originalului. Vezi, pentru acest gest de interpretare, înţeles ca operaţiune de *editing*, La Matina (2001, §4). Pe de altă parte, o problemă asemănătoare s-a pus la traducerea începutului din *Numele trandafirului* şi discut acest subiect în §10.7.

10.
Interpretarea nu înseamnă traducere

În eseul său despre aspectele lingvistice ale traducerii, Jakobson (1959) sugerase că există trei tipuri de traducere: *intralingvistică*, *interlingvistică* şi *intersemiotică*. Traducerea interlingvistică e aceea care se realizează atunci cînd avem „o interpretare de semne verbale prin intermediul semnelor dintr-o altă limbă" (şi ar fi vorba de traducerea propriu-zisă). Traducerea intersemiotică (aici se găsea aspectul cel mai inovativ al observaţiei) e aceea în care avem „o interpretare de semne verbale prin intermediul unui sistem de semne nonverbale", aşadar cînd, de pildă, se „traduce" un roman într-un film sau o poveste într-un balet. Observaţi că Jakobson propunea, de asemenea, ca această traducere să se numească *transmutare* (*transmutation*), iar termenul trebuie să ne pună pe gînduri – vom reveni mai tîrziu la acest aspect. Dar mai întîi Jakobson amintea traducerea intralingvistică, numită şi *reformulare* (*rewording*), care ar fi „o interpretare de semne verbale prin intermediul altor semne din aceeaşi limbă".

Această triplă subdiviziune deschide calea către multe alte distincţii. Aşa cum există reformularea în interiorul aceleiaşi limbi, tot astfel există variante de reformulare (şi *rewording* ar fi o metaforă) în interiorul altor sisteme semiotice, de exemplu cînd transpunem tonalitatea unei compoziţii muzicale. Vorbind despre transmutare, Jakobson se gîndea la transpunerea unui text verbal într-un alt sistem semiotic (în Jakobson, 1960, exemplele oferite ţin de transpunerea romanului *La răscruce de vînturi* în film, a unei legende medievale în frescă, a lui *Après midi d'un faune* de Mallarmé în balet, ba chiar şi a *Odiseei* în benzi desenate); dar nu lua în considerare transpuneri între alte sisteme decît acelea ale limbii verbale, ca de exemplu versiunea de balet a lui *Après midi* de Debussy, interpretarea unor tablouri dintr-o

expoziţie prin intermediul compoziţiei muzicale *Tablouri dintr-o expoziţie* sau pur şi simplu transpunerea unei picturi în cuvinte (ecfraza).

Însă problema mai importantă este alta. Jakobson folosea de trei ori, pentru a defini trei tipuri de traducere, cuvîntul *interpretare*, şi nu putea fi altfel în cazul unui lingvist care, deşi situat în tradiţia structuralistă, a descoperit primul bogăţia conceptelor lui Peirce. Definiţia lui menţinea însă o ambiguitate. Dacă toate cele trei constituie interpretări, oare n-a vrut să spună Jakobson că cele trei tipuri de traducere sînt trei tipuri de interpretare şi că, prin urmare, traducerea este o specie care aparţine genului interpretării? Aceasta pare a fi soluţia cea mai evidentă, iar faptul că el a insistat pe termenul *traducere* s-ar putea datora faptului că îşi scria reflecţiile pentru o culegere de texte *On translation* (Brower, 1959), în care îl interesa să facă deosebirea dintre diversele tipuri de traducere, considerînd implicit că toate erau forme de interpretare. Dar, în continuarea discuţiei, mulţi au avut impresia că Jakobson sugera o diagramă de tipul următor:

Traducere	**intralingvistică** reformulare
	interlingvistică traducere în sens propriu
	intersemiotică transpunere

Întrucît, după cum vom vedea, în rubrica reformulării există o imensă varietate de tipuri de interpretare, în acest moment e uşor să alunecăm în ispita de-a identifica totalitatea semiozei cu o continuă operaţiune de traducere, adică să identificăm conceptul de traducere cu acela de interpretare.

10.1. Jakobson şi Peirce

Jakobson, ca mulţi alţii după el, a fost fascinat de faptul că Peirce, pentru a defini noţiunea de interpretare, a recurs în repetate rînduri la

ideea de traducere. Că Peirce vorbeşte de mai multe ori despre interpretare ca traducere este incontestabil. E destul să amintim C.P. 4.127, tocmai în contextul în care îşi reia ideea centrală, că semnificaţia unui semn se exprimă interpretînd-o prin intermediul altui semn (în sensul mai amplu în care Peirce înţelege termenul semn, conform căruia semnificaţia semnului *gelozie* ar putea fi interpretată prin întregul *Othello* al lui Shakespeare – şi viceversa). Aici Peirce clarifică din nou, pentru a nu ştiu cîta oară, că semnificaţia unei expresii este (sau nu poate fi explicitată decît de) „o a doua aserţiune, astfel încît tot ceea ce provine din prima aserţiune provine în egală măsură şi din a doua, şi viceversa".

Aspectul central al argumentării sale e următorul: în acord cu cea mai deplină pragmatică, principiul de interpretare stabileşte că orice „echivalenţă" de semnificaţie, mai mult sau mai puţin sesizabilă, între două expresii poate fi dată numai de identitatea consecinţelor pe care ele le produc, implicit sau explicit. Pentru a face şi mai limpede ceea ce vrea să spună, Peirce, în acelaşi context, afirmă că semnificaţia (*meaning*), în accepţia ei iniţială, este „traducerea unui semn într-un alt sistem de semne".

Se ştie că lexicul lui Peirce e schimbător şi adesea impresionist şi este uşor să ne dăm seama că în acest context, la fel ca şi în altele, Peirce foloseşte *translation* în sens figurat: nu ca o metaforă, ci ca *pars pro toto* (în sensul că adoptă *traducere* ca sinecdocă pentru *interpretare*)[1]. În acest context, Peirce argumentează împotriva anumitor specialişti în logică („those people"), legat de semnificaţia de *immediate neighborhood* folosită în definiţia vitezei unei particule. Nu ne interesează natura dezbaterii, ci faptul că Peirce contestă că *immediate neighborhood* este o simplă expresie convenţională, imposibil de definit altfel. Ea trebuie *interpretată* (eventual prin intermediul unei icoane, în speţă al unei diagrame, aşa cum face el efectiv, în acelaşi paragraf) şi doar aşa s-ar cunoaşte adevăratul său „meaning". El

1. Vezi, de exemplu, felul cum în C.P. 2.89 *translation* se foloseşte alături de *transaction*, *transfusion*, *transcendental*, ca fiind ceea ce poate fi „suggested" de către termenul *Transuasion*, care indică *Thirdness* ca mediere, întrucît e diferită de *Originality* (sau *Firstness*, „being such as that being is, regardless of aught else") şi de *Obstinence* (ca *Secondness*).

vrea să explice ce anume înseamnă „a interpreta" şi, prin urmare, pare să avanseze, în mod eliptic, următoarea argumentaţie:

(i) Semnificaţia e dată atunci cînd o expresie este înlocuită de alta, din care derivă toate consecinţele care se desprind din prima;

(ii) Dacă nu înţelegeţi ce vreau să spun, gîndiţi-vă ce se întîmplă într-un proces a cărui dificultate e evidentă pentru toată lumea, adică la traducerea (ideală) a unei fraze dintr-o limbă în alta, în care se presupune sau se pretinde ca din expresia limbii-ţintă să derive toate consecinţele care derivă din expresia realizată în limba-sursă;

(iii) Traducerea dintr-o limbă în alta reprezintă exemplul cel mai evident al felului în care încercăm să spunem, cu sisteme de semne diferite, aceleaşi lucruri;

(iv) Această capacitate şi această dificultate interpretativă nu-i sînt caracteristice doar traducerii dintr-o limbă în alta, ci şi oricărei tentative de-a clarifica semnificaţia unei expresii.

Peirce, chiar dacă nu s-a ocupat niciodată de traducerea dintr-o limbă în alta *ex professo*, nu era atît de neajutorat încît să nu observe specificul acestui fenomen, în comparaţie cu alte multiple moduri de interpretare, iar faptul că ştie să facă distincţiile necesare e subliniat de Gorlée (1993, mai ales p. 168). Dar această sinecdocă a lui l-a fascinat pe Jakobson, care (1977: 1029) a afirmat cu entuziasm: „Una dintre ideile cele mai fericite şi strălucite pe care lingvistica generală şi semiotica le-au primit din partea gînditorului american o reprezintă definiţia semnificaţiei ca «traducere a unui semn într-un alt sistem de semne» (4.127). Cîte discuţii inutile despre mentalism şi antimentalism s-ar fi evitat dacă s-ar fi abordat noţiunea de semnificaţie în termenii traducerii. Problema traducerii e fundamentală, din punctul de vedere al lui Peirce, şi e posibil (chiar trebuie) să fie utilizată sistematic".

Jakobson zicea pur şi simplu că noţiunea de interpretare, ca traducere a unui semn printr-un alt semn, permite depăşirea polemicii legate de locul în care se află semnificaţia, în creier sau în comportament, şi nu zice că interpretarea şi traducerea înseamnă mereu şi oricum aceeaşi operaţiune, ci că e util să abordăm noţiunea de semnificaţie în contextul traducerii (aş vrea să adaug: *de parcă* ar fi o traducere). Expunînd aceste poziţii ale lui Jakobson (în Eco, 1978: 24) scriam: „Jakobson demonstrează că a interpreta un element semiotic înseamnă «a-l traduce» într-un alt element (care poate fi un întreg

discurs) şi că, dintr-o astfel de traducere, elementul care trebuie interpretat sfîrşeşte mereu îmbogăţit creativ". După cum se vede, puneam „a-l traduce" între ghilimele pentru a arăta că era vorba despre o expresie figurată. Lectura mea ar putea fi contestată, dar vă amintesc că i-am supus atenţiei lui Jakobson eseul meu, înainte de a-l publica, iar el a discutat diverse puncte ale sale, fireşte, niciodată pentru a-mi impune alte concluzii decît cele la care ajungeam eu însumi (aşa ceva nu era stilul lui), dar în orice caz pentru a preciza, a limpezi pînă în cele mai mici detalii, a sugera referinţe la alte scrieri ale sale care să-mi confirme lectura. În contextul respectiv, n-au existat obiecţii la ghilimelele folosite de mine. Dacă Jakobson le-ar fi considerat înşelătoare, avînd în vedere că îl citam aproape *verbatim*, mi-ar fi atras politicos atenţia că el folosea *to translate* în sens tehnic.

Eventual, ceea ce poate fi discutabil în pasajul citat din Roman Jakobson e concluzia că referinţa la traducere, fiind fundamentală în gîndirea lui Peirce, ar trebui utilizată „sistematic". Dar am impresia că Jakobson voia să spună că trebuie *totdeauna* să ţinem seama de acel aspect al semnificaţiei, nu că ar fi necesar să stabilim o echivalenţă absolută între traducere şi interpretare[1].

10.2. Linia hermeneutică

Ideea că orice activitate de interpretare ar trebui considerată ca o traducere are rădăcini adînci în tradiţia hermeneutică. Motivele sînt evidente : din punct de vedere hermeneutic, orice proces de interpretare este o tentativă de *înţelegere* a cuvintelor altcuiva şi, prin urmare, s-a pus accentul pe unitatea substanţială a tuturor tentativelor de înţelegere a celor spuse de Celălalt. În sensul respectiv, traducerea este, cum spunea Gadamer, o formă de *dialog hermeneutic*.

Încă din 1943 (în cadrul unui curs universitar despre Heraclit), Heidegger proclamase egalitatea dintre traducere şi interpretare[2]. În introducerea sa la eseurile lui Ricœur despre traducere, Jervolino

1. Despre faptul că, pentru Peirce, dacă orice traducere este o interpretare, totuşi nu e valabilă şi reciproca, *cf.* Nergaard (2001).
2. *Cf.* Heidegger (1987).

(2001 : 17) citează un text al lui Gerhard Ebeling, în articolul său enciclopedic *Hermeneutik* :

> Originea etimologică a lui *hermenéuo* şi a derivatelor sale e controversată, dar trimite la rădăcini cu semnificaţia „a vorbi", „a spune" (legat de latinescul *verbum* sau *sermo*). Semnificaţia cuvîntului trebuie căutată în trei direcţii : a afirma (a exprima), a interpreta (a explica) şi a traduce (a face pe translatorul). [...] Este vorba despre modificări ale semnificaţiei fundamentale de „a aduce la înţelegerea cuiva", de „a media înţelegerea", faţă de diferitele moduri de a pune problema înţelegerii : fie că este „interpretat" (verb echivalent în latină) un fapt prin intermediul cuvintelor, un discurs prin intermediul unei explicaţii, un enunţ într-o limbă străină prin intermediul unei traduceri. De aici se întrevede ramificaţia complexă a problemei hermeneutice, la care face trimitere nu doar una dintre aceste semnificaţii, ci interconexiunea lor structurală[1].

Dar interconexiunea nu înseamnă identitate şi pe bună dreptate observă Jervolino că problema nu pare a fi neapărat aceea de a lipi ideea de interpretare peste cea de traducere, ci mai degrabă de a vedea cît de folositor poate fi pentru hermeneutica filosofică să găzduiască, în cadrul discursului său, rezultatele discuţiilor vechi şi noi despre traducere (şi invers).

Gadamer (1960) avansează cu mare prudenţă şi nu fără riscul unor contradicţii. Pe de o parte, afirmă că „orice traducere este, în consecinţă, deja o interpretare" (1960, trad. it. : 342)* şi chiar subliniază că orice traducere sfîrşeşte ca o încununare a unei interpretări pe care traducătorul a dat-o cuvîntului pe care-l are în faţa ochilor. După cum vom vedea, afirmaţia că pentru a traduce trebuie să interpretezi în prealabil textul este o idee cu totul demnă de a fi împărtăşită. Pe de altă parte (trad. it. : 346-347), încearcă să arate profunda identitate structurală dintre interpretare şi traducere, care le aşază pe ambele sub zodia (pozitivă) a compromisului, adică a ceea ce eu numesc negociere :

1. În *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, Mohr, Tübingen, 1959, III, col. 243.

* Hans-Georg Gadamer, *Adevăr şi metodă*, ed. cit., p. 287 (n.tr.).

Aşa cum, în dialog... există şansa unui compromis în acel du-te-vino al clarificării reciproce, tot astfel traducătorul va căuta în acest du-te-vino al cumpănirii şi chibzuirii soluţia cea mai bună care nu va putea fi întotdeauna decît un compromis. Aşa cum în dialog ne transpunem în celălalt pentru a-i înţelege punctul de vedere, traducătorul caută să se transpună în întregime în autorul său. Însă odată cu aceasta în dialog nu este dată nici înţelegerea cu celălalt, nici reuşita reproducerii pentru traducătorul ce se transpune astfel... Situaţia traducătorului şi cea a interpretului este aşadar, în fond, aceeaşi*.

Însă imediat mai apoi reafirmă că orice traducător este un interpret, ceea ce nu înseamnă că orice interpret este un traducător, iar la sfîrşit admite că „datoria unui traducător nu se deosebeşte, din punct de vedere calitativ, ci doar prin diferenţa gradului de intensitate, de datoria hermeneutică generală pe care orice text ne-o solicită". Mi se pare fundamentală această afirmaţie legată de diferenţa în termenii *gradului de intensitate*. În paginile următoare voi încerca, de fapt, să fac deosebiri între gradele de intensitate.

Gadamer afirmă (trad. it. : 349) că, într-adevăr, „comprehensiunea şi interpretarea sînt, în fond, unul şi acelaşi lucru"** (şi asta din perspectiva lui, conform căreia, în reactualizarea sensului unui text, orizontul propriu al interpretului e esenţial – aspect pe care nimeni nu-l pune sub semnul îndoielii). Dar cîteva pagini mai apoi (trad. it. : 353) dă un exemplu de mare importanţă : „Procesul înţelegerii se mişcă în întregime în sfera de sens mediată prin tradiţia lingvală. Astfel, în cazul unei inscripţii, sarcina hermeneutică se formulează abia în momentul în care descifrarea (prezumtiv corectă) a fost deja realizată"***.

Însă această descifrare corectă a inscripţiei, pentru Peirce, ar însemna deja interpretare (cum interpretare a fost aceea realizată de Champollion, comparînd trei texte scrise cu hieroglife, în demotică şi în greacă, pentru a descifra piatra funerară de la Rosetta). De unde se vede că interpretarea lui Peirce e un concept mai vast decît interpretarea hermeneutică. Ar trebui aşadar să conchidem că descifrarea pietrei funerare de la Rosetta, pentru Peirce, desigur, o interpretare, întemeiată

* *Ibidem*, p. 289 (n.tr.).
** *Ibidem*, p. 290 (n.tr.).
*** *Ibidem*, p. 292 (n.tr.).

pe comparaţia dintre versiuni ale aceluiaşi text (sau între două traduceri şi un text arhetipal), n-ar fi încă, din punct de vedere hermeneutic, o înţelegere şi, prin urmare, o interpretare.

Într-un capitol care se intitulează „Înţelegerea ca traducere", Steiner (1975) afirmă că traducerea în sens strict e doar un caz specific al raportului de comunicare, pe care orice act lingvistic izbutit îl trasează în cadrul unui anumit limbaj. Ulterior (1975, IV, 3) admite că o teorie a traducerii interlingvistice poate urma două căi: fie se referă la modul de-a indica modelul operativ al *tuturor* schimburilor semnificative (inclusiv traducerea intersemiotică sau transpunerea lui Jakobson), fie reprezintă o subdiviziune a acestui model. Steiner conchide că definiţia totalizantă e mai utilă, ca atare şi-o asumă. Dar, după ce şi-a clarificat preferinţa, Steiner e destul de atent încît să admită că opţiunea nu poate decît să depindă de o teorie a limbajului (eu aş spune: o semiotică) subînţeleasă. După cum vom vedea, în continuarea cărţii de faţă, eu plec, desigur, de la o altă teorie a limbajului şi o subliniez în mod limpede, susţinînd că opţiunea mea e mai fidelă faţă de varianta lui Peirce şi – în ciuda aparenţelor – faţă de cea a lui Jakobson.

Ricœur (1999) e desigur tentat de punctul de vedere al lui Steiner şi de faptul că în interpretare (inclusiv în sens peircean), la fel ca în traducere, se spune „acelaşi lucru într-un alt mod", cum fac dicţionarele, sau cum se întîmplă cînd reformulăm o argumentare care n-a fost înţeleasă, şi conchide că a spune un lucru cu alţi termeni e tocmai ceea ce face traducătorul. În mod ciudat, şi fără să fi fost vorba despre o influenţă directă, acelaşi subiect revine la Petrilli (2000). Petrilli a avut ideea – pe care am citat-o în nota din introducere – de-a identifica traducerea cu un discurs direct, mascat de discursul indirect. Dar, de la ideea că într-o traducere propriu-zisă e valabil implicitul avertisment metalingvistic „Autorul cutare zice pe limba lui următoarele", ajunge, ca şi Ricœur, la concluzia că acest proces este identic cu reformularea, pe care o subînţelege ca „acest termen sau această frază înseamnă că" sau „eu voiam să spun că".

Pentru a anticipa unele obiecţii ale mele care vor urma, amintesc că în mediul francez de la Oulipo, pe urmele învăţăturilor lui Queneau, s-a sugerat că formula de început din *Recherche* a lui

Proust (*Longtemps je me suis couché de bonne heure*) putea foarte bine să fie reformulată în termeni de inferenţă: *Mi-a fost cît se poate de greu să-i conving pe părinţii mei să mă lase să merg la culcare mai tîrziu de ora nouă*. E vorba, fireşte, despre un caz extrem de „voiam să spun că", dar nu poate fi redus la avertismentul metatextual „Proust a zis în franceză următoarele lucruri".

Prin urmare, confruntaţi cu apelul care vine din direcţia hermeneutică, de a recunoaşte un nucleu comun în toate procesele de interpretare, pare la fel de important să regăsim diferenţele de profunzime care se manifestă între diversele tipuri de interpretare. O bună traducere a lui Schleiermacher ne ajută să-i înţelegem gîndirea, dar are o altă funcţie şi alte modalităţi decît paginile pe care Gadamer i le dedică acestui autor, încercînd desigur să-l interpreteze, să-i clarifice gîndirea (uneori să-l critice), luîndu-ne de mînă, ca să zicem aşa, pentru ca din textul filosofului (originar sau în traducere, cum va fi) să deducem şi inferenţele pe care el nu le explicitează.

Revendicîndu-se de la Peirce mai mult decît de la hermeneutică, Paolo Fabbri (1998: 115-116) pare situat pe aceeaşi poziţie ca şi Steiner. El spune că „dacă îl citim cu atenţie pe Peirce, ne dăm seama că, potrivit acestui autor, semnul, în relaţia sa cu celălalt semn, nu reprezintă o simplă trimitere; conform lui Peirce, de fapt, semnificaţia unui semn este semnul prin care ea trebuie să fie tradusă", ceea ce, fireşte, este indiscutabil. Fabbri recunoaşte îndată că poate este vorba despre o metaforă, dar îşi propune să „o ia în serios". Prin urmare, după o trimitere la Lotman, afirmă hotărît că *actul de traducere e primul act de semnificaţie* şi că lucrurile dobîndesc semnificaţie mulţumită unui act de traducere intrinsec. Fabbri vrea, desigur, să spună că principiul traducerii constituie impulsul fundamental al semiozei şi aşadar că orice interpretare este în primul rînd o traducere. Dar asta înseamnă tocmai să iei în sens strict metafora lui Peirce.

Să iei în serios o metaforă înseamnă să scoţi din ea toate sugestiile posibile, nu să transformi vehiculul metaforic într-un termen tehnic. Şi tocmai încercînd să valorifice pe deplin metafora, Fabbri, în pagina următoare, e obligat să-i limiteze raza de acţiune. Despre ceea ce spune el voi vorbi mai jos, dar e suficient să arăt că îşi dă

seama (aşa cum mulţi nu fac) de faptul că există o limită a traducerii, atunci cînd avem o „deosebire în materia expresiei". După ce am identificat această limită, vom fi obligaţi să spunem că, *măcar într-o situaţie*, există forme de interpretare care nu sînt total asimilabile cu traducerea dintre două limbi naturale.

Universul interpretărilor e mai vast decît cel al traducerii propriu-zise. Cineva ar putea zice că insistenţa în această direcţie nu e doar o vorbă goală şi, dacă am vrea să folosim mereu şi oricum *traducere* ca sinonim pentru *interpretare*, măcar să ne punem de acord. Dar, cel puţin din punct de vedere etimologic, problemele unor diferenţe de cuvinte nu sînt irelevante[1].

În latină, termenul *translatio* apare la început cu sensul de „schimbare", dar şi de „transport", transfer bancar al banilor, altoi în botanică, metaforă[2]. Doar la Seneca apare ca versiune dintr-o limbă în alta. Tot astfel *traducere* însemna „a conduce mai departe". Dar să ne amintim că şi în Evul Mediu se vorbea despre *translatio imperii*, tocmai ca despre transport, transfer al autorităţii imperiale, din Roma în lumea germanică.

Trecerea de la „transportul dintr-un loc în altul" la „traducerea dintr-o limbă în alta" pare să i se datoreze unei greşeli a lui Leonardo Bruni, care l-a interpretat greşit pe Aulus Gellius (*Noctes* I, 18): *Vocabulum graecum vetus traductum in linguam romanam*, unde autorul voia să spună că acel termen grecesc a fost transportat sau transplantat în limba latină. În orice caz, *tradurre* se răspîndeşte în

1. Montanari (2000: 203) notează că a pune orice interpretare sub egida traducerii „aproape că nu găseşte o confirmare în autocalificarea lor ca opere artistice". Acesta poate că nu e un argument valabil, deoarece artiştii n-ar vedea obstacole acolo unde semiologul le vede, dar e interesant că regizorul care traduce un film nu se semnează ca traducător, ci ca autor al noului film, citînd textul-sursă pe genericul de la început (prelucrat după..., adaptare după...). Întrucît se consideră că, pentru a face o corectă discuţie despre estetică, trebuie să iei în considerare poeticile artiştilor, această autoconştiinţă a lor nu poate fi neglijată.
2. Mă impresionează mereu să văd cum circulă în Grecia, azi, camioane enorme care poartă pe ele inscripţia *metaphorà*: sînt maşini pentru transportul de mobilă, ca în Italia camioanele Gondrand.

secolul al XV-lea cu semnificaţia de azi şi (cel puţin în italiană şi franceză) ia locul cuvîntului *translatare* – care în schimb este *traductus*, în sensul vechi al termenului, adică transplantat sub forma *to translate* în limba engleză (*cf.* Folena, 1991). Apoi „a traduce" ne rămîne cu semnificaţia sa principală de a da o versiune dintr-o limbă în alta.

Nimic nu ne împiedică să lărgim spaţiul semantic al termenului, pentru a cuprinde în el fenomene înrudite sau analoage (în anumite aspecte sau dintr-un anumit profil). Totuşi, în varietatea semiozei apar fenomene cărora, dacă e adeseori util să le subliniem afinităţile, e la fel de util să le subliniem diferenţa, cel puţin din punctul de vedere al unei teorii semiotice. Unui „laic" i-ar fi de ajuns să constate că fiinţele umane comunică între ele, se înţeleg, se ceartă, şi uneori lucrurile merg bine, iar alteori merg rău. Dar dacă ne ocupăm de semantică, e tocmai pentru a înţelege aceste diferenţe şi pentru a vedea în ce măsură contează ele în procesele de semioză. Că ulterior, în ciuda diferenţelor şi dincolo de ele, se pot găsi analogii, ba poate şi ceva mai mult de atît, şi se poate afirma, de exemplu, că transpunînd *Divina Comedie* în benzi desenate putem să-i redăm mai bine semnificaţiile de profunzime decît printr-o traducere neghioabă în swahili, asta e o problemă care vine pe urmă, cînd ne-am dat seama că una e să rezumi în italiană *Divina Comedie*, alta e s-o traduci în swahili şi alta s-o redai prin benzi desenate.

10.3. Tipuri de interpretare

Există, în afară de aceea a lui Roman Jakobson, alte tipologii ale traducerii, de exemplu Toury (1986), Torop (1995, care însă propune o listă de *parametri* traductivi) şi Petrilli (2000). N-aş vrea să propun o altă tipologie, pentru a nu risca să închid într-o cuşcă diferitele tipuri ale unei activităţi care, tocmai fiindcă avansează prin intermediul nesfîrşitelor negocieri, de la un text la altul (şi de la un fragment de text la altul), se dispune de-a lungul unui şir de echivalenţe, reversibilităţi sau fidelităţi, cum vrem să le numim – şi tocmai bogăţia şi imprevizibilitatea acestei înşiruiri trebuie respectate.

Consider însă mai util, pentru a realiza nişte distincţii, să propun o clasificare a diverselor forme de interpretare, în care infinitele

modalităţi de traducere propriu-zisă se reunesc într-o situaţie foarte cuprinzătoare – şi la fel se întîmplă pentru infinitele posibilităţi de traducere intersemiotică.

1. **Interpretarea prin transcriere**
2. **Interpretarea intrasistemică**
   2.1. Intrasemiotică, în interiorul altor sisteme semiotice
   2.2. Intralingvistică, în interiorul aceleiaşi limbi naturale
   2.3. Execuţia
3. **Interpretarea intersistemică**
   3.1. Cu variaţii sensibile de substanţă
      3.1.1. Interpretarea intersemiotică
      3.1.2. Interpretarea interlingvistică sau traducerea între două limbi naturale[1]
      3.1.3. Recrearea
   3.2. Cu schimbarea materiei
      3.2.1. Parasinonimia
      3.2.2. Adaptarea sau transpunerea

Putem evita interpretarea, în transcriere sau în substituirea automată, cum se întîmplă cu alfabetul Morse. Transcrierea se supune unei stricte codificări şi, prin urmare, poate fi realizată inclusiv de o maşină. Lipsa deciziei de interpretare şi a oricărui recurs la context sau la circumstanţa enunţului face cazul respectiv neinteresant pentru scopurile discursului nostru.

Cel mult putem nota că fenomenul de transcriere reprezintă şi raportul dintre un alfabet, exprimat grafic, şi sunetele corespunzătoare.

---

1. Orice traducere este o interpretare, reprezentînd chiar o subspecie a ei. Din nebăgare de seamă, Dusi (2000: 9), referindu-se la Eco (2000), spune că pentru mine universul interpretărilor e mai vast decît cel al traducerilor, şi e adevărat, dar adaugă îndată „chiar dacă admite existenţa unor traduceri care reuşesc să opteze care anume efect sau scop principal al textului-sursă să-l urmărească, de exemplu cel poetic, devenind astfel excelente interpretări ale intenţiilor textului". Eu nu făceam acolo o concesie, ci spuneam în eseul respectiv (şi repet aici) că *orice* traducere, chiar şi transpunerea lui *piove* prin *it rains*, este o interpretare.

Alfabetul italian are o structură aproape similară cu alfabetul Morse: cu puţine excepţii (cum sînt *c* şi *g* surde şi sonore, *gn* sau *sc*), în general oricărei litere îi corespunde un sunet precis, mai ales dacă folosim accentele şi facem, de pildă, deosebirea dintre vocala *è* deschisă şi vocala *é* închisă – în orice caz, ar fi un cod de transcriere alfabetul special al fonologilor, exprimat cu semne diacritice. Toate celelalte sînt variaţiuni suprasegmentale (forme de pronunţare, intonaţii etc.), care nu influenţează sistemul limbii. Ar fi imposibil să-i dăm unui computer un text italian scris şi să obţinem automat o transpunere fonică, măcar inteligibilă pentru orice vorbitor. Variaţiunile suprasegmentale ar dobîndi valoare doar în enunţuri de tip teatral, unde contează dinamica, emfaza, timbrul, însă acestea sînt tocmai fenomene de substanţă care, după cum vom vedea, devin relevante doar în texte cu funcţie estetică.

La extrema cealaltă se află limba engleză. Pentru a-i semnala dificultatea, George Bernard Shaw întreba cum trebuie să se pronunţe cuvîntul *ghoti* şi răspundea: *fish*; *gh* ca în *laugh*, *i* ca în *women* şi *ti* ca în *nation*. Dar am putea vorbi despre o posibilă transcriere automată, fără a lua în considerare trecerea de la sunet la semnul alfabetic (şi viceversa), ci pe aceea de la sunet la întregul cuvînt scris (şi viceversa), cu o codificare complexă, în care să se prescrie cum trebuie pronunţate contextele diferite: *laugh* şi *Maugham*, *rush* şi *bush*, *plow* şi *row* etc.

10.4. Interpretarea intrasemiotică

Interpretarea intrasistemică are loc în interiorul aceluiaşi sistem semiotic şi acestea sînt cazurile în care Jakobson a vorbit generic despre reformulare. Există cazuri interesante de interpretare intrasistemică, sau de interpretare intrasemiotică, în sisteme nonverbale. Am putea vorbi, cu o licenţă metaforică, despre reformulare pentru o piesă muzicală transcrisă într-o altă tonalitate, trecîndu-se de la major la minor sau (în Antichitate) de la modul doric la modul frigian. Sau cînd se reproduce cu pantograful un desen, sau cînd o hartă e redată la scară redusă, sau e simplificată (ori, dimpotrivă, e mai bine definită). Şi în asemenea situaţii, faptul că acelaşi conţinut

este exprimat cu semne diferite ne face să credem că se doreşte mai buna delimitare a formei de conţinut (de pildă, simplificîndu-se o hartă, se scoate în evidenţă conturul unei anumite ţări sau al unei anumite regiuni), dar continuăm să rămînem în interiorul aceloraşi forme şi înlănţuiri sau materii ale conţinutului (sonor, vizual etc.). De fiecare dată cînd avem o proiecţie la scară redusă se schimbă substanţa expresiei, dar ea se modifică şi atunci cînd aceeaşi frază este pronunţată de doi vorbitori diferiţi, urlată sau şoptită, iar schimbarea este acceptată ca irelevantă, de dragul interpretării.

Să presupunem că într-o şcoală de arhitectură este expus modelul la scară redusă al Colosseumului. Cu condiţia ca modelul să păstreze nemodificate proporţiile dintre diversele elemente componente, scara redusă a modelului ar fi irelevantă. Cu condiţia ca, la suprafaţă, culoarea s-o reproducă pe aceea a monumentului real, s-ar putea considera irelevantă opţiunea de a se construi macheta din lemn, din ghips sau din bronz (ba chiar, dacă avem la dispoziţie nişte meşteşugari foarte pricepuţi, din ciocolată). Dar cel care foloseşte macheta ar trebui să ştie că utilizează, tocmai, o machetă, un fel de „rezumat" sau o „parafrază" a Colosseumului şi n-ar trebui să creadă că admiră un bizar obiect de bijuterie romană, aşa cum admirăm solniţele lui Cellini.

În magazinele din Florenţa se vînd reproduceri la scară redusă după David al lui Michelangelo. Pentru a ni-l readuce în minte sau a-l studia, dacă raporturile proporţionale sînt bine reproduse, ar deveni lipsită de importanţă materia din care e făcut şi am avea un caz acceptabil de interpretare intrasistemică. Dar orice critic ne-ar spune că, dacă David este reprodus avînd o înălţime de douăzeci de centimetri, se pierde o parte din plăcerea estetică fiindcă, pentru delectarea completă în faţa operei de artă, este esenţială şi dimensiunea sa reală – şi există o deosebire între a admira Capela Sixtină pe viu ori dintr-o reproducere, chiar şi perfectă, din paginile unei cărţi sau de pe un diapozitiv. Am putea vorbi metaforic despre o „traducere" în sculptură, dacă o statuie este refăcută în ceară, respectîndu-se toate dimensiunile şi proprietăţile pe care materialul original le oferă privirii şi pipăitului – astfel că turiştii pot dobîndi o mulţumitoare experienţă estetică după David, dispus la intrarea în Palazzo Vecchio din Florenţa, chiar dacă ştiu că originalul se află în altă parte. Dar dacă David ar fi reprodus în bronz auriu, în cositor

sau în plastic, chiar dacă rămînem în perimetrul aceleiaşi sume de materii tridimensionale, într-un anume fel manevrabile, modificarea de substanţă ar anula în mare măsură efectul estetic al originalului. Asta ne arată că, inclusiv în sisteme semiotice nelingvistice, atunci cînd vrem să obţinem un efect estetic, modificarea de substanţă devine relevantă.

10.5. Interpretarea intralingvistică sau reformularea

Mai interesante pentru scopurile noastre sînt însă situaţiile de interpretare intrasistemică, în interiorul aceleiaşi limbi naturale. Aici se situează toate cazurile de interpretare a unei limbi naturale prin intermediul ei înseşi, cum ar fi sinonimia efectivă, şi adeseori iluzorie, ca *tată* = *tătic*, definiţia, care poate fi foarte schematică (de exemplu: *pisică* = „mamifer felin") sau foarte răspîndită (ca un articol de dicţionar despre pisică), parafraza, recapitularea, dar şi adnotarea, comentariul, vulgarizarea (care e tocmai modalitatea de a relua un lucru dificil folosind cuvinte accesibile), inclusiv inferenţele cele mai dezvoltate, ba chiar şi parodia – întrucît şi parodia este o formă, fie şi extremă, dar în anumite situaţii foarte limpede, de interpretare –, şi să ne gîndim la parodiile lui Proust din *Pastiches et mélanges*, care ajută la identificarea automatismelor stilistice, a manierismelor, a *ticurilor* unui anumit autor. În toate aceste cazuri, faptul că acelaşi conţinut este exprimat cu substanţe diferite este pe deplin acceptat, tocmai de dragul interpretării – pentru a se cunoaşte ceva în plus despre lucrul interpretat, cum zicea Peirce.

Că reformularea nu este o traducere se poate demonstra cu uşurinţă prin anumite jocuri pe care le propun aici. Dacă cel mai elementar caz de reformulare este definiţia, să ne închipuim că înlocuim termenii unui text cu definiţii echivalente. Să luăm, amintindu-ne de uciderea şoarecelui sau a şobolanului, oricum vrem să-i zicem, scena în care Hamlet îl ucide pe Polonius:

Queen Gertrude – What wilt thou do? thou wilt not murder me? Help, help, ho!
Lord Polonius – [Behind] What, ho! help, help, help!

Hamlet – [Drawing] How now! a rat? Dead, for a ducat, dead!
Makes a pass through the arras
Lord Polonius – [Behind] O, I am slain!
Falls and dies.

Avînd în vedere că vorbim de reformulare în interiorul aceleiaşi limbi şi pentru a ne uşura munca, să pornim de la o traducere a acestei scene, cît mai aproape de original:

Regina – Ce vrei să faci? Nu vrei să mă omori? O, ajutor, săriţi!
Polonius (*de după perdea*) – Hei, ajutor! săriţi, săriţi!
Hamlet (*trăgînd spada*) – Ha! Un guzgan. Mort, pe-un ducat că-i mort!
(*Străpunge perdeaua.*)
Polonius (*de după perdea*) – O, m-a ucis*.

Schimb cu *definiţiile* cele mai potrivite pentru contextul respectiv, pe care le găsesc într-un dicţionar obişnuit.

Regina – Ce ai intenţia să săvîrşeşti? Nu cumva ai intenţia să-mi pricinuieşti moartea ca fiinţă? O! Interjecţie de solicitare a sprijinului.
Polonius (*de dincolo de un obiect confecţionat dintr-un material textil care se atîrnă la ferestre şi la uşi pentru a împiedica pătrunderea luminii, pentru a opri vederea din afară, în scop decorativ etc.*) – Hei! Interjecţie de solicitare a sprijinului. Interjecţie de solicitare a sprijinului.
Hamlet (*scoţînd arma formată dintr-o lamă dreaptă cu două tăişuri, din gardă şi mîner, cu care se poate tăia şi împunge*) – Ha! Exclamaţie care exprimă surprindere. Un mamifer rozător asemănător cu şoarecele, dar de talie mai mare, care trăieşte în preajma locuinţelor, aducînd daune mari omului? Cu funcţiile vitale pierdute, pe o monedă de aur sau de argint (la origine italiană) care a circulat în mai multe ţări din Europa, printre care şi în ţările româneşti, că e cu funcţiile vitale pierdute! (*Împunge cu arma formată dintr-o lamă dreaptă cu două tăişuri, din gardă şi mîner, încît vîrful sau întregul obiect răzbate în partea cealaltă, obiectul confecţionat dintr-un material textil care se atîrnă la ferestre şi la uşi pentru a împiedica pătrunderea luminii, pentru a opri vederea din afară, în scop decorativ.*)

---

* William Shakespeare, *Hamlet*, trad. Leon Leviţchi şi Dan Duţescu, în *Teatru*, Bucureşti, ELU, 1964, pp. 737-738 (n.tr.).

Polonius (*de dincolo de un obiect confecţionat dintr-un material textil care se atîrnă la ferestre şi la uşi pentru a împiedica pătrunderea luminii, pentru a opri vederea din afară, în scop decorativ*) – O, mi-a pricinuit moartea ca fiinţă!

În termeni de reversibilitate, din acest text s-ar putea eventual reconstrui originalul. Dar nici un om cu scaun la cap n-ar spune că textul de mai sus constituie traducerea textului shakespearian.

La fel s-ar întîmpla dacă am înlocui termenii cu cei găsiţi într-un dicţionar de *sinonime*:

Regina – Ce pofteşti să realizezi? Nu cumva pofteşti să mă prăpădeşti? Aoleu! milostivire! năpustiţi-vă!
Polonius (dinapoia cortinei) – Aoleu! milostivire! năpustiţi-vă!
Hamlet (smulgînd sabia) – Ce! Un chiţcan. Decedat, pe-un napoleon că-i decedat.
(Sfredeleşte cortina.)
Polonius (dinapoia cortinei) – Aoleu, m-a prăpădit!

Sîntem în plină parodie, pe care cineva o consideră totuşi înrudită cu traducerea.

Tot astfel, nu constituie o traducere *parafraza*. Guido Almansi şi Guido Fink au publicat odinioară o antologie a parodiei, *Quasi Come*[1], iar unul dintre capitole era dedicat „Falsului inocent" sau parodiilor involuntare. Printre acestea se găseau versiuni ale marilor opere literare *ad usum Delphini*. Autorii menţionau ca exemplu de parafrază-rezumat acele *Tales from Shakespeare*, scrise la începutul secolului al XIX-lea de Charles şi Mary Lamb. Iată cum e relatată scena noastră:

„Bine", a zis regina, „dacă eşti aşa de nerespectuos cu mine, o să te pun în faţa celor care ştiu să vorbească" şi se pregătea să-l cheme pe rege sau pe Polonius. Dar Hamlet nu voia s-o lase să plece, acum era singură în faţa lui şi voia s-o reţină ca să verifice dacă vorbele lui nu cumva o îndeamnă să resimtă blestemăţia vieţii ei; şi, înhăţînd-o de mînă, a strîns-o puternic şi a obligat-o să se aşeze. Ea, speriată de

1. Milano, Bompiani, 1976.

mişcarea lui brutală şi temîndu-se ca în nebunia lui să nu-i facă vreun rău, a strigat; s-a auzit o voce din spatele tapiseriilor, „Ajutor, ajutor, regina!", iar Hamlet, auzind-o şi crezînd că regele personal s-a ascuns acolo, şi-a scos spada din teacă şi a izbit în locul de unde a auzit vocea, de parcă ar fi lovit un şoarece care aleargă, pînă cînd vocea a tăcut şi el a înţeles că omul a murit. Dar cînd l-a tras afară, a văzut că nu e regele, ci Polonius, sfetnicul intrigant, care s-a ascuns să pîndească din spatele tapiseriilor.

În continuare prefer să propun, însă, un alt exemplu de perifrază:

Un ptruţ cam bumbarbac a cţipitat în cîmpul ce iţea de bruturează, dar în cordac zumbărala ghioală, care încă era trează, aproape că a cropoţit strigînd plină de mînie despre pisindreaua ei de brutuşleagă şi despre şomoiogul ei cu zdrolociţă, fiindcă i-a bosfroholojit stroholojina şi i-a strigat că ţichi-i-ar sima simibleagă.

Am fi înclinaţi să spunem că această ne-poveste, oricît de amuzantă, nu spune nimic şi am fi cam stingheriţi să citim un întreg roman, de nu cumva un tratat filosofic, scris în aceşti termeni. Dar am parafrazat un text poetic autentic, care sună în felul următor:

În cîmpul ce iţea de bruturează,
A cţipitat un ptruţ, ce-i drept cam bumbarbac,
Dar zumbărala ghioală, încă trează,
A cropoţit aproape, în cordac:
Ce pisindreaua mea de brutuşleagă,
Şi şomoiogul meu cu zdrolociţă,
Mi-ai bosfroholojit stroholojina!
Ţichi-mi-ai sima simibleagă! *

* Poezia citată, în limba „spargă", îi aparţine Ninei Cassian şi a fost preluată în versiunea română pentru a ilustra o situaţie analogă din textul lui Umberto Eco. De fapt, autorul întîi parafrazează, iar apoi citează prima parte a unei poezii italiene fanteziste, *Fànfole*, de Fosco Maraini: „Il lonfo non vaterca né gluisce/ e molto raramente barigatta,/ ma quando soffia il bego a bisce bisce/ sdilenca un poco, e gnagio s'archipatta./ È frusco il lonfo! È pieno di lupigna/ arrafferia malversa e sofolenta./ Se cionfi ti sbiduglia e t'arripigna/ se lugri ti botalla e ti criventa" (n.tr.).

Veţi fi cu toţii de acord nu numai că acest al doilea joc e mai izbutit decît precedentul, dar că parafraza mea n-ar putea fi definită ca o traducere adecvată a textului poetic. În parafrază ne aşteptam ca un anumit conţinut să justifice expresia ; dar cum conţinutul rămînea obscur, nu pricepeam de ce era dispusă expresia în felul respectiv. În al doilea exemplu, însă, nu percepem deloc această dificultate. Ni se pare că citim o poezie valabilă din punct de vedere metric, chiar dacă nu înţelegem ce vrea să spună – ba chiar că citim o poezie bună, tocmai pentru că duce la extrem ideea că într-o poezie contează mai mult expresia, şi nu conţinutul. Aşadar parafraza nu era o traducere, pentru că nu producea *acelaşi efect*, adică intenţia predominantă a pasajului original.

Pînă acum am glumit şi, considerînd că cele citate sînt traduceri, ar însemna să fiu absurd. Dar trebuia să arăt de asemenea că, susţinînd că orice interpretare este o traducere, ducînd o astfel de idee pînă la consecinţele sale cele mai riguroase, ajungem să fim absurzi. Doar dacă nu cumva, aşa cum consider, în asemenea situaţii *traducerea* echivalează cu o metaforă, cu un *aproape ca şi cum*. Însă de ce să folosim de obicei o metaforă, permisă ca atare în vreo împrejurare didactică, cînd dispunem deja de termenul tehnic *interpretare* (şi subdiviziunea ei : reformularea), care exprimă foarte bine despre ce este vorba.

Am subliniat că aceste pseudotraduceri nu-i produc cititorului acelaşi efect ca şi textul originar. Mă îndoiesc că, citind reformulările mele după scena din *Hamlet*, cineva resimte aceleaşi intense emoţii care ne cuprind în faţa loviturii de teatru, cînd Hamlet îl străpunge cu spada pe Polonius. De ce, oare? Căci, în calitatea lor de reformulări, se străduiesc să ne comunice acelaşi conţinut. Care ar trebui să fie acel efect *în plus* pe care nu reuşesc să-l producă? De ce ni s-a părut corect să traducem *how now ! a rat ?* prin „Ha ! Un guzgan", dar am considerat ridicolă formularea „un mamifer rozător asemănător cu şoarecele, dar de talie mai mare, care trăieşte în preajma locuinţelor, aducînd daune mari omului" ?

Voi relua în capitolul următor această problemă, care se referă la substanţa expresiei şi nu la conţinut. Deocamdată aş vrea să explic şi mai limpede deosebirea dintre reformulare şi traducere.

10.6. Întîi interpretăm, apoi traducem

Vedem (după Lepschky, 1981: 456-457) cum s-ar putea traduce propoziţia din engleză *His friend could not see the window*. Lepschky observă că pentru această propoziţie banală se pot da douăzeci şi patru de traduceri diferite, care să combine în diverse moduri o serie de opţiuni, cum ar fi (i) dacă *friend* e bărbat sau femeie, (ii) dacă verbul *could not* trebuie înţeles ca imperfect sau ca perfect compus, (iii) dacă *window* are sensul de „fereastră", „geam" (al unui tren) sau „ghişeu" (al unei bănci). Lepschky e primul care admite că cele douăzeci şi patru de soluţii există doar în mod abstract fiindcă, într-un context determinat, doar una singură ar fi corectă. Dar atunci problemele care apar sînt în număr de trei şi foarte diferite între ele.

(i) Cele douăzeci şi patru de posibilităţi există doar ca o potenţialitate a sistemului lingvistic (într-un asemenea sens, un bun dicţionar ar trebui, de pildă, să înregistreze toate sensurile posibile sau toate posibilele interpretări pentru *window*).

(ii) Confruntat cu un *text* care conţine această frază însă, un cititor – inclusiv un cititor englez – ar trebui să hotărască, în funcţie de context, la ce poveste se referă. De exemplu:

(a) există un X care e bărbat; există un Y care e femeie; Y e prietena lui X; Y, într-un anumit moment din trecut, n-a reuşit să vadă fereastra (pe care X i-o arăta pe stradă);
(b) există un X care e bărbat; există un Y care e bărbat; Y e prietenul lui X; Y, de fiecare dată cînd intra într-o bancă, nu reuşea să identifice ghişeul (de unde trebuia să-şi ia carnetul de cecuri);
(c) există un X care e bărbat; există un Y care e femeie; Y e prietena lui X; într-un anumit moment din trecut, Y n-a reuşit să vadă geamul (trenului); etc.

(iii) Aşadar, pentru a traduce fraza, trebuie mai întîi să efectuăm operaţia (ii), care constituie o reformulare a textului-sursă. Dar exemplele de reformulare (a)-(c) nu sînt exemple de traducere. Traducătorul trebuie, întîi de toate, să reformuleze fraza-sursă, în baza unei ipoteze legate de lumea posibilă pe care ea o descrie, şi doar apoi va putea hotărî să traducă: (a1) *Prietena lui n-a reuşit să vadă fereastra*; (b2) *Prietenul lui nu reuşea să vadă ghişeul*;

(c1) *Prietena lui n-a reuşit să vadă geamul*. Aşadar unele operaţiuni, tacite, de reformulare sînt fireşte indispensabile pentru a dezambiguiza termenii, în funcţie de context (şi în funcţie de lumea posibilă), dar acest moment e subordonat faţă de acela al traducerii.

Tim Parks (1997 : 79 şi urm.) analizează cu fineţe un pasaj din „The Dead" („Cei morţi") din *Dubliners* de Joyce, în care este vorba despre o delicată relaţie de familie – soţul bănuieşte că soţia a avut o relaţie cu un alt bărbat. Cuprins de gelozie, soţul – în timp ce soţia doarme alături de el – îşi învîrte privirile prin cameră :

> A petticoat string dangled to the floor. One boot stood upright, its limp upper fallen down : the fellow of it lay upon its side*.

Traducerea italiană a lui Papi şi Tadini sună astfel :

> Il laccio di una sottoveste che penzolava a terra, uno stivale diritto, con il gambale afflosciato, accanto al compagno rovesciato su un fianco.

Obiecţia lui Parks vizează îndeosebi cuvintele *accanto* şi *rovesciato*. Interpretarea pe care o dă el textului este că soţul se vede pe sine însuşi în prima botină, dreaptă, dar cu carîmbul căzut moale şi, în opoziţie, pe soţia sa în cealaltă. Folosirea verbului *to lay* ar fi revelatoare fiindcă, în aliniatul următor, acest verb se repetă de două ori, tocmai pentru a descrie poziţiile bărbatului şi ale femeii. Prin urmare, textul englezesc opune cele două botine (cu cele două verbe monosilabice : *stood* şi *lay* clar diferite), în timp ce versiunea italiană „sugerează o armonie absentă în limba engleză". În plus, *rovesciato* pentru *lay* „sugerează ideea unui obiect pus pe covor sau răsturnat cu capul în jos" şi e nepotrivit, fiindcă ar putea fi valabil pentru botină, dar nu redă aluzia la soţie.

Parks e primul care observă că, pe ansamblu, traducerea lui Papi şi Tadini e plăcută şi nu trebuie să insistăm prea mult pe asemenea

---

* „O panglică de jupon spînzura spre podea. O botină sta dreaptă, cu carîmbul căzut moale înapoi, iar perechea zăcea alături pe-o rînă" (James Joyce, *Oameni din Dublin*, trad. Frida Papadache, ed. a II-a revăzută, Bucureşti, Ed. Humanitas, 2002, p. 254) (n.tr.).

lucruri mărunte. M-am dus să verific pe traducerea lui Franca Cancogni şi am găsit următoarele:

> Il laccio di una sottana pendeva sul pavimento, uno stivaletto stava in terra per ritto, il gambale floscio ripiegato, e il compagno gli giaceva accanto su un fianco.

Se rezolvă astfel situaţia cu *lay*, dar rămîne un detaliu, valabil pentru ambele versiuni: redînd *fellow* prin *compagno*, i se atribuie în italiană, inevitabil, un gen respectivei botine, însă atît *fellow* – mai ales cînd se referă la un obiect inanimat –, cît şi *boot* n-au gen, prin urmare pot fi mai uşor identificate şi cu soţia. Dar consider interesant aspectul că, în varianta Cancogni, botina a devenit cizmuliţă (*stivaletto*): nu doar pentru că adaugă o conotaţie de feminitate, care diminuează cumva masculinitatea iniţială, dar şi fiindcă o cizmuliţă feminină, spre deosebire de un carîmb militar, tocmai la *upper* (adică la „gură", unde pătrunde mai întîi piciorul) se deschide normal pentru a lăsa loc şireturilor, încît după dezlegare se poate răsfrînge fără vlagă. Aşadar, pentru a face traducerea reversibilă în ceea ce priveşte sensul „de profunzime", ar trebui eventual redat mai sintetic textul, insistîndu-se pe lucrul esenţial, sau adăugîndu-i ceva. Îndrăznesc să propun două soluţii:

> Uno stivaletto stava ritto, con la gamba afflosciata: l'altro giaceva su un fianco.

> Uno stivaletto stava ritto, ma aperto con la gamba afflosciata: l'altro giaceva su un fianco.

Nu îmi depun candidatura pentru o nouă traducere a *Oamenilor din Dublin*. Formulez ipoteze. Vreau doar să observ că, pentru a încerca aceste variante sau altele, mai întîi trebuie să acceptăm interpretarea lui Parks, adică să precedăm traducerea de o lectură critică, interpretare sau analiză textuală, cum vrem să-i spunem. O interpretare trebuie întotdeauna să preceadă traducerea – dacă nu cumva e vorba de-o transpunere de duzină a unui text de duzină, pentru a cîştiga bani buni, în timp scurt. În realitate, traducătorii de calitate, înainte de a-şi începe munca, petrec multă vreme citind şi recitind textul,

consultînd toate materialele ajutătoare, care le pot permite să înţeleagă în modul cel mai corect pasajele obscure, termenii echivoci, referinţele erudite – sau, ca în ultimul exemplu, aluziile aproape psihanalitice.

Într-o asemenea direcţie, o bună traducere constituie totdeauna o contribuţie critică la înţelegerea operei traduse. O traducere te îndreaptă mereu spre un anumit tip de lectură a operei, aşa cum face critica propriu-zisă, fiindcă, dacă traducătorul a negociat, alegînd să dea mai multă atenţie anumitor niveluri ale textului, a atras astfel, în mod automat, atenţia cititorului asupra acelora. Inclusiv pe această cale, diferitele versiuni ale aceleiaşi opere se completează reciproc, fiindcă adesea ne ajută să privim originalul din diverse puncte de vedere[1].

S-ar putea formula numeroase ipoteze legate de acelaşi text şi, prin urmare, două sau mai multe versiuni care se completează reciproc n-ar trebui să ne prezinte două opere radical diferite. În fond, doi cititori care au citit două versiuni ale aceluiaşi text se pot confrunta îndelung, vorbind despre textul originar (pe care nu-l cunosc) şi avînd senzaţia că vorbesc despre acelaşi obiect, din două puncte de vedere diferite[2].

Există o celebră terţină din *Divina Comedie* (*Infernul*, I, 103-105) care spune, referindu-se la miticul Ogar:

> Questi non ciberà terra né peltro,
> ma sapïenza, amore e virtute,
> e sua nazïon sarà tra feltro e feltro*.

Toată lumea ştie că ultimul endecasilab a făcut să se reverse fluvii de cerneală ale comentatorilor. Dacă prin *feltro* se înţelege o pînză

1. Marina Pignatti (1998), în lucrarea ei de licenţă despre traducerile italiene din *Sylvie*, critică unele soluţii ale mele, considerîndu-le mai fidele pe cele găsite de alţii. Aşadar şi traducerile pe care eu le critic pot fi completate cu a mea.
2. Despre felul în care o traducere este ea însăşi o interpretare, dar permite şi alt act interpretativ, care nu este traducere, dar face posibilă traducerea, se va mai vorbi în capitolul 10.

* „El nu averi căta-va, nu moşie,/ ci mintea şi virtuţile şi mila/ şi ţara sa-ntre Feltre o să-i fie" (Dante Alighieri, *Divina Comedie*, ed. cit., p. 71) (n.tr.).

sărăcăcioasă, Dante vrea să spună că Ogarul se va naşte într-o familie modestă, dacă *feltro* e scris de două ori cu iniţială majusculă, *Feltro e Feltro*, atunci se acceptă ideea că Ogarul va trebui să vină dintr-un ţinut cuprins între Feltre (în Veneto) şi Montefeltro. Şi, în sfîrşit, sînt unii ca mine care, din foarte personale motive de afecţiune, împărtăşesc ipoteza că Ogarul ar fi Uguccione della Faggiola şi că Faggiola, după mărturia lui Albertino Mussato, ar fi cea din zona Rimini, şi nu Faggiola toscană din Casteldeci, iar aşa totul ar deveni limpede, avînd în vedere că Faggiola se află în faţa satului Monte Cerignone, chiar la graniţa dintre vechiul şi noul Montefeltro (între cele două *Feltre*).

Nu-l poţi traduce pe Dante, în nici o limbă, înainte de a lua o decizie de interpretare a textului italian. Dorothy Sayers avertizează într-o notă la traducerea ei că *feltro* ar putea să nu fie considerat în sens geografic, situaţie în care traducerea cea mai evidentă ar fi: *In cloth of frieze his people shall be found*, unde *frieze* înseamnă *coarse cloth*, *felt*, *robe of poverty*. Dar se mulţumeşte să dea sugestia asta într-o notă. Traducerea ei efectivă spune: *His birthplace between Feltro and Feltro found*. De altminteri, Sayers urmează traducerea clasică a lui Longfellow, care tocmai astfel zicea: *Twixt Feltro and Feltro shall his nation be*.

Jacqueline Risset, pentru versiunea ei franceză, atrage atenţia că ne aflăm în faţa unei enigme şi sugerează două posibilităţi: „entre feutre et feutre [...] donc, dans l'humilité" şi „entre Feltre et Montefeltro". Însă, în traducerea ei, optează pentru *et sa nation sera entre feltre et feltre*, soluţie care pentru cititorul francez exclude una dintre cele două lecturi posibile, cum se întîmplă şi în traducerea engleză. E interesant de văzut că versiunea lui Claude Perrus face opţiunea inversă: *et il naîtra entre un feutre et un feutre*. Rezultatul nu se schimbă, traducătorul a ales doar una dintre lecturile posibile.

Confruntaţi cu imposibilitatea obiectivă de a reproduce în altă limbă ambiguitatea textului dantesc, traducătorii au făcut o opţiune pentru care evident că îşi asumă răspunderea. Dar au ales cum să traducă doar după ce au încercat o *interpretare* a textului originar, decizînd apoi să elimine enigma. O interpretare a precedat traducerea. Aşa cum spunea şi Gadamer, traducerea presupune mereu un *dialog hermeneutic*.

Însă aici se deschide o meditaţie care ne trimite înapoi la problemele discutate în capitolul 7. Să revenim la traducerea lui Risset: pentru un cititor francez modern, versiunea respectivă permite, desigur, luarea unei decizii în favoarea lui *Feltre*, şi nu a lui *feutre*. Dar totuşi, dacă mergem să consultăm un dicţionar istoric al limbii franceze, vedem că actualul *feutre* derivă, prin secolul al XII-lea, dintr-un mai vechi *feltre* sau *fieltre*. Aşadar enigma ar putea să se prelungească, avînd în vedere că lectorului francez (măcar celui cult) i se sugerează posibilitatea dublei lecturi. De ce n-a subliniat Risset această ipoteză? Dintr-un motiv foarte simplu, am impresia, şi recitiţi ceea ce arăt în capitolul 7 legat de intenţia ei de-a evita recuperarea arhaismelor. Pentru ca ambiguitatea să se păstreze, ar fi nevoie ca lectorul francez să fi fost „format", invitat de întregul context să fie atent la multe alte arhaisme, aspect pe care versiunea Risset l-a evitat cu bună ştiinţă. Drept care acest fericit accident nu poate avea nici o pondere în cadrul unei traduceri prin definiţii modernizante.

10.7. *Lectio difficilior*

Să mizăm pe dubla lectură a lui *feltre* ar fi pretins o interpretare prea complexă, care nu e la îndemîna primei abordări textuale şi s-ar realiza doar printr-o cercetare extrem de sofisticată.

Drumbl, în eseul său *Lectio difficilior* (1993), a analizat cîteva traduceri ale paginilor de început din *Numele trandafirului*, unde se porneşte cu o parafrază a Evangheliei după Ioan (*La început era Cuvîntul*) şi se continuă cu un citat indirect din *Întîia epistolă a lui Pavel către Corinteni* (*videmus nunc per speculum et in aenigmate*). Analiza lui Drumbl e atît de subtilă încît n-o pot reda integral şi mă mulţumesc s-o sintetizez. Adso, care scrie acest text, pe cînd îşi redactează la bătrîneţe memoriile, îi citează atît pe Sfîntul Ioan, cît şi pe Sfîntul Pavel din memorie şi, cum se întîmpla adesea pe atunci, citînd corectează, sau citează schimbînd contextul. Într-adevăr, eu însumi scriind acel text citam în acelaşi mod, încercînd să mă transpun în stilul cronicarului medieval, şi mărturisesc că eram mai interesat de ritmul frazei decît de subtilele chestiuni filosofice. Desigur, mă scufundasem deja în spiritul pesimist al naratorului, care

în ultimul capitol îşi exprimă limpede îndoielile despre posibilitatea noastră de a descifra semnele lumii şi foloseşte accente care deja prevestesc mistica renană şi *devotio moderna*.

În orice caz, Drumbl găseşte în textul meu (sau în cel al lui Adso) elemente de scepticism care ar putea, la o severă anchetă a Inchiziţiei, să scoată la iveală o erezie latentă, convingerea unei „prezenţe ontologice a răului în lume". Iată o situaţie în care textul spune mai multe decît ceea ce autorul empiric gîndea, cel puţin la examinarea unui exeget sensibil şi atent. Nu pot decît să fiu de acord şi să admit că, deşi nu dădeam o mare atenţie teologică afirmaţiilor pe care le puneam în gura lui Adso, de fapt inconştient scriam un preambul la dificila anchetă care se întinde de-a lungul întregului roman, străbătut, fără îndoială, de meditaţia privind relativismul eforturilor noastre de a cunoaşte adevărul.

Drumbl notează că traducătorii englez şi german (şi îl iartă parţial pe cel francez), pentru a putea traduce fidel, au mers să verifice atît citatul din Evanghelia după Ioan, cît şi cel din epistola lui Pavel şi, reproducîndu-le corect, oarecum (fie şi în mod inconştient) m-au interpretat. Concluzia: formula lor de început ar putea să sune mai riguros creştin decît a mea. Drumbl subliniază că nu încearcă să caute nod în papură şi le recunoaşte traducătorilor un lăudabil efort exegetic, dar înţelege lectura lor mai curînd ca pe „un mijloc euristic de lectură a originalului".

Acum încerc să reconstruiesc ceea ce probabil că s-a întîmplat. Traducătorii erau, la fel ca şi mine, preocupaţi de stilul din formula de început. Deşi au citit şi au interpretat întregul volum, înainte de a-l traduce, nu se simţeau obligaţi să confirme chiar din primele fraze posibila lor interpretare. Din motive de rigoare filologică, au reprodus cele două citate din Noul Testament, limitîndu-se la textele curent folosite în limba lor şi s-a întîmplat ceea ce s-a întîmplat. Să pretind din partea lor (ba chiar şi din partea mea, pe cînd le reciteam traducerile şi le consideram, la urma urmelor, corecte) efortul hermeneutic făcut de Drumbl (şi de care Drumbl a fost în stare, după cum o recunoaşte limpede, doar după ce a confruntat cu încăpăţînare originalul şi trei traduceri ale sale şi după ce fireşte că a meditat îndelung asupra lor) este excesiv. Iată aşadar o situaţie de interpretare întru cîtva „dezinvoltă", care a provocat o pierdere faţă de sensul de profunzime al originalului.

Pierderea s-a produs oare faţă de ansamblul romanului? Nu cred. Cititorul poate că nu percepe, în germană şi în engleză, chiar toate implicaţiile acelei formule de început, dar conceptele, sentimentul general al lumii care străbate romanul sînt receptate (sper) ulterior, după fiecare pagină, după fiecare dezbatere. Consider că pierderea, dacă stăm să socotim, a fost minimă. Dar asta ne arată cît de mult contează, după cum arătam şi în titlul paragrafului precedent, ca „întîi să interpretăm şi apoi să traducem".

10.8. Execuţia

O formă specială de interpretare este execuţia. Execuţia unei partituri muzicale, realizarea unui proiect coregrafic în balet, punerea în scenă a unei opere teatrale reprezintă cazurile cele mai frecvente de interpretare, în asemenea măsură încît se vorbeşte adeseori despre interpretare muzicală, iar un bun executant este numit „interpret"[1]. Ar trebui spus că, în cadrul unei execuţii, se trece de la însemnările unei partituri *scrise* (şi putem denumi partitură inclusiv un text teatral) la realizarea sa prin sunete, gesturi sau cuvinte pronunţate ori cîntate cu voce tare. Însă o partitură e totdeauna un ansamblu de instrucţiuni pentru realizarea operelor de artă *alografe*, cum le numeşte Goodman (1968), şi aşadar prevede şi prescrie deja materia în care urmează a fi realizată, în sensul că pagina muzicală nu prescrie doar melodia, ritmul, armonia, ci şi timbrul, iar un text teatral prevede că frazele scrise trebuie să fie eventual realizate ca sunete vocalice. Pentru a reaminti cele spuse în Eco (1997, §3.7.8), o partitură (la fel ca şi o sonată sau un roman) este un tip sau *un individ formal* care se poate copia sau „clona" la infinit. Autorii nu exclud ca o partitură să poată fi citită fără a fi transpusă în sunete, imagini sau gesturi, dar şi în acel caz partitura sugerează felul în care, mental, pot fi evocate respectivele expresii. Şi această pagină este o partitură, care indică felul în care ea ar putea fi citită cu voce tare. Se poate vorbi despre interpretare intrasemiotică, deoarece orice formă de scris e subordonată faţă de sistemul semiotic căruia

1. Despre execuţie ca interpretare, vezi paginile lui Pareyson (1954).

îi aparţine. În fond, în epocile în care nu era încă dezvoltată noţiunea de „scenariu" teatral, actorii „clonau" în seara următoare reprezentaţia din seara precedentă, iar fiecare execuţie făcea trimitere la un tip sau un individ formal, despre care doar ulterior urma să se obţină acel text scris pe care astăzi îl considerăm definitiv[1].

Totuşi, execuţia se plasează ca un inel de legătură între interpretările intrasistemice, de care m-am ocupat pînă acum, şi interpretările intersistemice, de care voi vorbi ulterior. În două interpretări ale unei sonate pentru vioară sau două interpretări ale unei piese de teatru sînt urmate indicaţiile „partiturii" – şi, mai limpede spus, melodia şi timbrul alese de muzician sau cuvintele alese de scriitor rămîn neschimbate. Însă nu numai că pot exista variaţii de timbru (al doilea violonist are un Stradivarius, al doilea actor are altă voce decît precedentul), dar ştim cîte variaţiuni poate include un bun interpret, în termeni de dinamică, încetinind uşor un *allegro ma non troppo*, grăbind un *rubato*, sau la teatru, pronunţînd aceeaşi replică plin de mînie sau de sarcasm, ori cu un ton de o neutralitate ambiguă. O tragedie clasică este interpretată, cu variaţiuni simţitoare şi apreciabile, de doi regizori care o pregătesc pentru scenă folosind scenografii diferite, costume diverse, alt stil de recitare. Putem chiar ajunge să-l punem în scenă pe *Don Giovanni* de Mozart în costume moderne, cum au făcut recent Peter Brook şi Martin Kušej. Un regizor de film „execută", interpretîndu-l, inclusiv un scenariu de autor aparent „fix", în sensul că scenariul poate prevedea că un personaj *zîmbeşte*, dar regizorul redă acel zîmbet într-un mod ceva mai amar sau mai tandru, fie instruindu-l pe actor, fie iluminîndu-l dintr-o parte, mai degrabă decît din cealaltă.

Prin urmare, execuţia menţine desigur posibilitatea ca acel text-tip să fie recunoscut, sau două execuţii să fie identificate ca interpretări

1. Pareyson sugera că, dacă există execuţie mai ales în cadrul artelor pe care Goodman urma să le numească *alografe*, poate exista execuţie şi în cadrul artelor pe care Goodman urma să le numească *autografe* (care îl reprezintă, la urma urmelor, pe autorul însuşi, cum ar fi un tablou sau o statuie). Noua iluminare a unui tablou dintr-o expoziţie sau dintr-un muzeu poate schimba modul său de interpretare, din partea vizitatorilor, şi o face pe baza unei interpretări a curatorului.

ale *aceleiaşi* „partituri", şi dacă se recurge la un anumit tip de execuţie doar cu titlu informativ, pentru a se identifica sonata cutare, sau pentru a se şti ce anume zice Hamlet în monologul lui, variaţiile de interpretare nu sînt pertinente (o execuţie este egală cu alta). Dar cînd abordăm două execuţii punînd în balanţă criteriile de gust, ne confruntăm cu două manifestări textuale diferite din numeroase puncte de vedere, încît pronunţăm judecata de valoare privilegiind-o pe una, şi nu pe cealaltă.

De fapt, între două execuţii se întîlnesc variaţiuni *de substanţă*. Şi tocmai despre complexitatea noţiunii de substanţă va trebui să discutăm, pentru a vedea ce importanţă poate avea în noţiunea de traducere.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

11.
Cînd se schimbă substanţa

În interpretările intralingvistice intervin probleme de substanţă: orice tip de reformulare duce la apariţia unei substanţe diferite de aceea a termenului reformulat. Totuşi, întrucît în asemenea procese contează limpezimea ce rezultă dintr-o anumită expresie, există tendinţa de a nu se considera aceste mutaţii ca fiind relevante. Dar să vedem ce se întîmplă odată cu trecerea în alte sisteme semiotice.

11.1. Variaţiunile substanţei în alte sisteme semiotice

Să ne gîndim, de pildă, la reproducerea în presă a unei opere de pictură, unde ţesătura continuă a suprafeţei pictate e tradusă în termeni de reţea tipografică. Procedeul pare a fi reglat de criterii strict mecanice, dar se ştie că există editori care, pregătind cărţi sau cataloage de artă, exprimă diverse opţiuni, uneori arbitrare, pentru reproducerea bunăoară mai strălucită şi mai atrăgătoare a culorilor dintr-un tablou. În secolul al XIX-lea, în lipsa unor procese tipografice mai rafinate, un gravor îndemînatic „traducea" *din peniţă* un tablou în ulei, o frescă sau o miniatură în alb-negru. Vezi în Argan (1970) o analiză a diverselor tehnici prin care un gravor hotăra să reproducă ceea ce considera aspectul fundamental al tabloului de reprodus, fie că privilegia subiectul, în dauna raporturilor tonale şi de clarobscur, fie pur şi simplu perceptibilitatea la mici dimensiuni a reprezentărilor realizate pe scară amplă, unde cîteodată se tindea spre compensarea factorului dimensional, prin intermediul unei reajustări a proporţiilor. Fireşte că utilizatorii acceptau această negociere asupra nivelurilor pertinente, ştiind prea bine că nu se putea obţine mai mult[1].

1. *Cf.*, pe această temă, Marconi (2000: 220-223).

În astfel de situaţii nu se producea o modificare în cadrul materiei (despre care voi vorbi mai tîrziu), deoarece textul-sursă şi textul-ţintă se manifestau în cadrul unui context comun, pe care-l vom numi grafic-pictural (semne şi urme lăsate pe o suprafaţă bidimensională).

De obicei, acestea sînt situaţii în care interpretul s-ar părea că spune „mai puţin" decît expresia interpretată (există, de exemplu, pierderea de culoare), dar s-ar putea observa totodată că, pînă la un punct, în anumite litografii sau gravuri din secolul al XIX-lea, *spunea mai mult*, fiindcă adapta imaginea originară la gusturile propriilor destinatari.

S-a vorbit despre interpretare intrasistemică (în cadrul aceluiaşi sistem semiotic) pentru transcrierile unui fragment muzical într-o altă tonalitate. Dar iată o situaţie în care transcrierea implică o modificare de timbru: este ceea ce se întîmplă în transpunerea pentru flaut dulce contralto a cunoscutelor *Suite pentru violoncel solo* de Bach. Este vorba despre o excelentă interpretare, care păstrează, în schimbările aduse mlădierii sunetului, cea mai mare parte a valorilor muzicale din fragmentul iniţial, de exemplu „traducînd" în formă de arpegiu acordurile care se obţin cu violoncelul, prin trecerea arcuşului peste mai multe corzi simultan.

Şi totuşi, modificarea timbrului nu e mică. Din punct de vedere melodic şi armonic, atît compoziţia originară, cît şi transcrierea ei ar trebui să permită recunoaşterea *aceleiaşi* opere, dar identificarea nu e chiar atît de simplă. Eu cînt la flaut dulce *Suite pentru violoncel* de Bach şi, oricît de prost le cînt, pot spune că le cunosc pe dinafară. Însă mi s-a întîmplat uneori să ascult la radio, în timp ce făceam altceva, o melodie interpretată de un violoncel şi să am impresia că o cunosc, dar fără a reuşi s-o identific, şi a trebuit să fac un efort pentru a înţelege că era vorba despre una dintre acele *Suite* pe care eu le cînt la flaut. Odată cu schimbarea timbrului, efectul produs asupra ascultătorului devine altul. Intervine o sensibilă modificare a substanţei[1].

Variaţiunile substanţei contează oare şi în traducerile dintr-o limbă în alta?

1. Problema transcrierilor muzicale e foarte vastă şi trimit la Marconi (2000) şi la Spaziante (2000) pentru o bogată fenomenologie a unui şir de soluţii diverse, care se realizează atît în muzica clasică, cît şi, cu mai mare frecvenţă şi libertate, în *popular music*.

11.2. Problema substanţei în traducerea dintre două limbi naturale

În capitolul 2 m-am ocupat de felul în care traducerea trebuie să transmită ritmul textului. Mă refeream la faptul că în Manifestarea Liniară, adică în planul expresiei, se întîlnesc diferite substanţe nu specific lingvistice, la nivelul ritmului, al metrului, al valorilor fonosimbolice ale unui text etc. Desigur că, vorbind despre fenomenele extralingvistice, nu înseamnă că acestea nu sînt şi semiotice. Aspectul e important, fiindcă ne spune că lingvistica, de una singură, nu poate explica toate fenomenele de traducere, care trebuie în schimb să fie examinate dintr-un punct de vedere semiotic, mai general.

Am arătat deja că metrica este atît de independentă de o anumită limbă naturală, încît schema endecasilabului se poate realiza în diferite limbi. Aş adăuga observaţia că, în funcţie de această schemă, pot produce endecasilabi într-o limbă inventată, folosind sunete care nu trimit în mod convenţional la nici o semnificaţie, cum ar fi expresia *tapàti tapatà patò patìru*.

Problema nu se referă doar la textele cu finalitate estetică. Să ne întoarcem, din nou, la firul ierbii. Să presupunem că cineva ne cere să traducem în altă limbă sensul expresiei italiene *buongiorno* (şi la fel s-ar întîmpla cu *bonjour* sau, între anumite limite, cu *guten Tag* şi *good day*). Noi am zice că *buongiorno* („bună ziua") înseamnă:

(1) cuvînt cu cuvînt, descrierea unei zile plăcute;
(2) după anumite convenţii curente, dacă se pronunţă într-un singur cuvînt, este o expresie de politeţe, a cărei funcţie e întîi de toate *fatică* (funcţia fatică fiind atît de importantă încît *buongiorno* s-ar putea înlocui – cînd sîntem în raporturi amicale – cu expresia *come va?* [„ce mai faci?"], fără riscul de a compromite interacţiunea);
(3) în termeni semantici, *buongiorno* exprimă în mod convenţional speranţa că persoana răsplătită cu acest salut poate petrece o zi lipsită de griji şi necazuri;
(4) în termeni pragmatici, sinceritatea urării e mai puţin importantă decît intenţia de a demonstra amabilitate şi lipsă de agresivitate (cu excepţia unor versiuni speciale, suprasegmentale, în care urarea e pronunţată cu dinţii strînşi şi pe un ton ostil);

(5) în limba italiană, *buongiorno* se poate folosi atît dimineaţa, cît şi după-masa (spre deosebire, bunăoară, de limba engleză);
(6) *buongiorno* se poate pronunţa atît la începutul, cît şi la sfîrşitul unei interacţiuni (chiar dacă în prezent, probabil sub influenţa limbii franceze, s-a răspîndit obiceiul de a se încheia interacţiunea prin *buona giornata* [„o zi bună"]).

Ansamblul de instrucţiuni (1-6) reprezintă un caz de bună interpretare (şi de *reformulare*), dar nu de traducere, ca dovadă că, după ce am interpretat în italiană semnificaţia şi instrucţiunile de adaptare pragmatică a lui *buongiorno*, dacă întîlnind pe cineva i-aş zice: *pe baza funcţiei fatice a limbajului şi din motive de politeţe, îmi exprim speranţa ca Domnia Voastră să poată petrece o zi lipsită de griji şi necazuri, chiar dacă sinceritatea urării mele e mai puţin importantă decît intenţia de a demonstra amabilitate şi lipsă de agresivitate*, aş fi considerat cel puţin un tip ciudat.

De ce ciudat? Din punctul de vedere al interpretării, n-ar fi nimic de obiectat, eu aş fi exprimat foarte precis tot ceea ce *buongiorno* ar trebui să exprime. Problema este că un aspect fundamental al oricărei expresii de salut (ca şi al oricărei avertizări de pericol, de pildă *atenţie la trepte!* sau *cad pietre!*) este *concizia*. Orice bună traducere a acestor expresii trebuie să păstreze şi pronunţarea rapidă.

Însă această concizie n-are nici o legătură cu conţinutul expresiei şi nu e impusă de forma expresiei dintr-o anumită limbă, care ne pune la dispoziţie toate fonemele de care avem nevoie pentru a produce lanţul vorbirii, referitor atît la *bună ziua*, cît şi la *vă doresc o zi plăcută*. Concizia formulei este o trăsătură stilistică şi, la urma urmelor, depinde de o regulă pragmatică (pe care am putea-o formula astfel: „cînd saluţi, să fii scurt!").

Să presupunem că eu produc o expresie şi apoi hotărăsc s-o repet pe această pagină de mai multe ori:

mămicile îşi iubesc copiii
mămicile îşi iubesc copiii
mămicile îşi iubesc copiii
mămicile îşi iubesc copiii
mămicile îşi iubesc copiii

Am avea aceeaşi Manifestare Liniară, din punct de vedere lingvistic, iar variaţiunile fizice din cele cinci lanţuri ale vorbirii, la tipar, devin absolut irelevante (doar la microscop s-ar putea observa infinitezimale variaţiuni de imprimare a cernelii). Am repetat aşadar de cinci ori *aceeaşi* propoziţie. Dar să presupunem acum că repet aceeaşi propoziţie, cu trei caractere diferite:

mămicile îşi iubesc copiii
mămicile îşi iubesc copiii
`mămicile îşi iubesc copiii`

Vom spune oare că am realizat aceeaşi propoziţie, cu trei substanţe diferite, şi vom vorbi, din nou, despre aceeaşi „formă" a Manifestării Liniare? Din punct de vedere lingvistic, este vorba tot despre aceeaşi formă, realizată cu trei substanţe diferite. Din punct de vedere grafic, un caracter tipografic este, ca tip ce se poate înmulţi la infinit, un element ţinînd de forma sistemului grafic. Dar, în cazul nostru, schimbarea formei a produs şi trei substanţe grafice diverse, iar de aceasta ar trebui să ţinem seama dacă în textul cu pricina ar trebui să apreciem sau să condamnăm trei preferinţe tipografice diferite, trei diverse „estetici" alese de tipograf.

Acum să presupunem că aceeaşi frază este pronunţată de Pautasso, ţăran din Piemonte, de avocatul Percuoco din Napoli şi de Agramante, un actor tragic cam înfumurat. Ne-am confrunta cu trei realizări diferite, în termeni de substanţă fonică, realizări care ar avea, fiecare, o mare importanţă pentru conotarea originii regionale, a nivelului cultural şi, în cazul actorului, accente care ar putea merge de la îndoială la emfază, de la ironie la sentimentalism. Aceasta ne arată că şi în legătură cu o propoziţie banală intervin trăsături care nu ţin de lingvistică şi care sînt numite, în mod diferit, suprasegmentale, tonemice sau paralingvistice.

Substanţa manifestării strict lingvistice nu este influenţată de variaţiile suprasegmentale, cel puţin atunci cînd ne interesează sensul celor spuse de Pautasso, Percuoco sau Agramante. Dar asta nu e valabil în alte situaţii.

Să încercăm să ne închipuim un fel de poezie pseudofuturistă:

Explooozieee! O boooombă!

În traducerea poetică engleză ar trebui să luăm în considerare atît forma, cît şi substanţa grafică avînd o valoare strict pertinentă şi ar trebui să transpunem:

Explosioooon ! A booooomb !

Însă la fel s-ar întîmpla dacă frazele pe care ne-am închipuit că le pronunţă Pautasso, Percuoco şi Agramante ar face parte dintr-o piesă de teatru. Într-o asemenea situaţie, pronunţia dialectală ar deveni pertinentă (dacă ţăranul Pautasso ar vorbi ca Agramante, sau invers, am avea un efect comic semnificativ). Necazul este că detaliul ar fi pertinent şi în cadrul unei traduceri, iar aici ar apărea problemele, fiindcă prea puţin ar conta să-l punem pe Pautasso să vorbească în *cockney* sau cu accent breton, s-ar pierde oricum conotaţia iniţială – şi acestea sînt problemele care am văzut că au apărut în traducerile romanului meu *Baudolino*.

Ar trebui să spunem atunci că, în anumite texte, cărora le recunoaştem finalităţi *estetice*, diferenţele de substanţă devin extrem de importante. Dar numai în acelea?

11.3. Trei formule

Am amintit la început că substanţa lingvistică se modifică inclusiv în operaţiunile de reformulare, cum sînt definirea sau parafraza, fiindcă între *e un şoarece în bucătărie* şi *e un chiţcan în bucătărie* s-au produs două manifestări liniare diferite. Cele două substanţe lingvistice se deosebesc pentru că, să zic aşa, au o consistenţă materială diferită (a doua, cînd e pronunţată cu voce tare, produce alte vibraţii sonore decît prima şi lasă alte urme pe o bandă magnetică). Se impune totuşi, pentru a exista o reformulare adecvată, ca prin această schimbare în substanţa expresiei să se urmărească menţinerea aceleiaşi substanţe de conţinut (şi considerăm ca acceptat faptul că, în condiţii ideale de sinonimie absolută, *şoarece* şi *chiţcan* sînt absolut interşanjabile), astfel încît variaţiunea substanţei lingvistice este irelevantă. În schimb, în cadrul unui proces de traducere propriu-zisă, *e un şoarece în bucătărie* şi *there is a mouse in the kitchen* identifică, într-adevăr, aceeaşi substanţă a

conţinutului, dar prin două manifestări liniare, în care diferenţa de substanţă lingvistică dobîndeşte o importanţă majoră (dacă nu altceva, în al doilea caz se înţelege că vorbitorul se exprimă într-o altă limbă).

În situaţii de reformulare, cu condiţia să se identifice aceeaşi substanţă a conţinutului, lumea este extrem de indulgentă în ceea ce priveşte substanţa lingvistică. Să interpretezi *buongiorno* ca „o expresie cu funcţie fatică prin care se exprimă speranţa ca interlocutorul să aibă o zi lipsită de griji şi prevestitoare de bucurii, chiar dacă sinceritatea urării e mai puţin importantă decît intenţia de a demonstra amabilitate şi lipsă de agresivitate" e pe deplin mulţumitor din punctul de vedere al reformulării, pentru că „ponderea" fizică a substanţei lingvistice nu e pertinentă.

Aşadar în cazul unor definiţii, parafrazări sau inferenţe, unde conţinutul este interpretat într-un mod mai „fin" şi detaliat, am putea spune că procedura se exprimă prin formula (i):

(i)
$SL_1 / C_1 \rightarrow SL_2 / C_{1a}$, unde $C_{1a} > C_1$

Adică Substanţa Lingvistică$_1$ a textului-sursă, care exprimă Conţinut$_1$, este transformată într-o altă Substanţă Lingvistică$_2$, care exprimă un Conţinut$_{1a}$, unde C_{1a} (şi să fiu iertat dacă folosesc semnul > într-un sens prea puţin tehnic) reprezintă acelaşi Conţinut$_1$, dar mai fin interpretat, ca atunci cînd, în loc să zicem *Giuseppe prizează cocaină*, spunem *Giuseppe inhalează pe cale nazală alcaloidul principal conţinut de frunzele de coca*.

În schimb, într-un proces de traducere elementară (de exemplu, cînd se traduce pe tren *è pericoloso sporgersi* prin *il est interdit de se pencher au dehors*), se trece peste diferenţele importante de substanţă lingvistică (expresia franceză e mai lungă decît cea italiană, ocupă, material vorbind, mai mult spaţiu), doar pentru a se transmite, pe cît posibil, aceeaşi informaţie. Aşadar am spune că, într-o traducere elementară, o Substanţă Lingvistică$_1$ (fonică sau grafică), vehiculînd un Conţinut$_1$, este transformată într-o Substanţă Lingvistică$_2$ care (e de sperat) exprimă acelaşi Conţinut$_1$:

(ii)
$SL_1 / C_1 \rightarrow SL_2 / C_1$

Dar cît de corectă putem considera că este această formulă? Într-adevăr, SL_2 poate fi diferită (*ad libitum*) de SL_1? Formula (ii) ar fi nepotrivită pentru modalitatea de a traduce *mon petit chou*, unde s-a văzut că e preferabilă păstrarea aceleiaşi substanţe lingvistice.

Să mai coborîm o treaptă. Ştim că, atunci cînd un text în limba engleză este tradus în italiană, franceză sau germană, devine inevitabil mai lung, din motive sintactice, fiindcă engleza are mai multe cuvinte monosilabice decît celelalte trei limbi, iar germana foloseşte multe cuvinte compuse. Aceste diferenţe se pot cuantifica în aşa măsură încît graficele unei edituri sînt în măsură să prevadă cum trebuie dispuse coloanele paralele, cu variantele diferite ale unui text. Să examinăm acum primul aliniat al celei de-a doua pagini din *User's Guide of the Musical Instrument Casio CTK-671*. Textul englezesc spune:

> 384 tones, including 1000 'Advanced Tones'.
> A total of 238 standard tones, including piano, organ, brass, and other presets provide you with the sounds you need, while memory for 10 user tones lets you store your own original creations. 100 of the present tones are 'Advanced Tones', which are variations of standard tones create by programming in effects (DSP) and other settings.

Urmează cele trei versiuni în italiană, franceză şi germană. Dacă înregistrăm numărul de cuvinte şi de rînduri ale diferitelor texte din diversele limbi, obţinem:

Engleză	Franceză	Italiană	Germană
62, 5	63, 6	64, 6	60, 7

Este evident că textul englezesc e mai scurt, cel german foloseşte mai puţine cuvinte, dar mai lungi, iar textul italian e cam la fel de lung ca şi cel francez. Dacă privim toate rîndurile din pagina a doua a manualului, avem:

Engleză	Franceză	Italiană	Germană
27	30	31	34

În timp ce textul englezesc ocupă doar pagina a doua, celelalte trei alunecă parţial în pagina următoare. Fenomenul nu miră pe

nimeni, dar să presupunem acum că, în manual, textul englezesc ar avea 27 de rînduri, iar textul german 60: oricine, chiar şi fără să cunoască limba germană, ar fi gata să parieze că are de-a face nu cu o traducere, ci cu o parafrază sau cu un alt text.

Asta înseamnă că sîntem instinctiv înclinaţi să analizăm adecvarea unei traduceri şi în termenii *raporturilor cantitative* dintre substanţele lingvistice[1].

Am văzut că, în cazul saluturilor, e importantă concizia. Aşadar, în cadrul unei traduceri (chiar şi al unui text lipsit de finalităţi poetice) sînt adesea relevante chestiunile de substanţă stilistică. Saluturi ca *buongiorno* aparţin unui stil de etichetă care, întrucît e foarte clar stabilit, conţine ceva liturgic. Însă formulele-etichetă şi cele liturgice în sens propriu (cum e *Ite missa est*) sînt foarte aproape de limbajul poetic şi trebuie să respecte anumite norme stilistice. Prin urmare, am putea spune că orice traducere, inclusiv cea a unui indicator stradal, conţine un aspect estetic-stilistic.

11.4. Substanţa în poezie

Să revenim acum la un exemplu pe care l-am oferit, dîndu-i motorului Altavista de tradus *Les chats* de Baudelaire, şi să vedem cum e

1. Derrida (1967: 312) scria în *L'écriture et la différence*: „Un corp verbal nu se lasă tradus sau transportat într-o altă limbă. E tocmai aspectul pe care traducerea îl neglijează. Neglijăm corpul, care constituie energia esenţială a traducerii". Faptul că, în cadrul traducerii, corpul (substanţa) se schimbă e fatal. Dar traducătorul, ştiind că se schimbă corpul, nu-l neglijează complet şi se străduieşte să-l recreeze. De aceea Derrida (2000: 29 şi urm.), fie şi ca o premisă la observaţii mult mai subtile, ne aminteşte datoria ca „traducerea să fie *cantitativ echivalentă* cu originalul. [...] Nici o traducere nu va reduce vreodată această diferenţă cantitativă, adică, în sensul kantian al cuvîntului, estetică, fiindcă ea se referă la formele spaţiale şi temporale ale sensibilităţii. [...] Nu se pune problema de a număra semnele, semnificanţii şi semnificaţii, ci de a calcula *numărul de cuvinte*. [...] Există regula şi idealul, chiar dacă aşa ceva rămîne inaccesibil, să traducem nu *cuvînt cu cuvînt* şi, desigur, nici *un cuvînt printr-un alt cuvînt*, dar să ne menţinem totuşi cît mai aproape de echivalenţa unui cuvînt *prin intermediul* unui cuvînt".

tradus acest text nu de către un soft de computer, ci de un traducător specializat, în cazul de faţă Mario Bonfantini. Pentru a înlesni comparaţia, reiau şi originalul:

> Les amoureux fervents et les savants austères
> Aiment également, dans leur mûre saison,
> Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
> Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.
>
> I fedeli d'amore, e gli austeri sapienti
> Prediligon, negli anni che li fanno indolenti,
> I gatti forti e miti, onor dei focolari
> Come lor freddolosi, come lor sedentari.

Traducătorul a tratat cu o anume dezinvoltură valorile semantice (literare), de pildă, în discutabila trimitere la „fedeli d'amore" (care deschide o paletă întreagă de conotaţii străine de text, întrucît „fedeli d'Amore" sugerează ideea sectei legendare căreia şi Dante i-ar fi aparţinut – dar evident că Bonfantini spera, nu fără motive, ca această conotaţie erudită să nu se realizeze în mintea celor mai mulţi dintre cititori). A redat anotimpul maturităţii prin anii indolenţei (decizie nu întru totul arbitrară, fiindcă indolenţa aparţine aceluiaşi cîmp de asocieri ca şi sedentarismul), a redat *doux* prin *miti*, iar *maison* prin *focolare*.

Pe planul conţinutului, s-au petrecut unele modificări sensibile, pentru că, de pildă, *focolare* („vatră", „cămin") restrînge spectrul semantic al lui *maison*, conotează mai curînd intimitatea şi căldura unei case ţărăneşti şi tradiţionale, evocă prezenţa unui şemineu ori a unei sobe aprinse, pe cînd cu *maison* textul baudelairian ar putea sugera, de asemenea, că acei *savants austères* locuiesc într-o căsoaie vastă şi congelată, cu pereţii salonului acoperiţi de rafturi cu cărţi. În această direcţie, se pare că Bonfantini, în loc să opteze pentru formula (ii), care ni s-a părut că se referă la procese de traducere elementară, a optat mai curînd pentru formula (i), care trebuia să descrie procese de parafrazare şi inferenţă, adică tocmai acea reformulare pe care am încercat s-o excludem din rîndul traducerilor propriu-zise.

Însă traducătorul a reuşit să transpună cele două rime încrucişate (ABAB) în două rime împerecheate (AABB) şi mai ales a respectat

alexandrinul, folosind versuri dublu septenare. Dacă urmăriţi restul traducerii, puteţi observa că în strofa a doua Bonfantini a respectat fidel alternanţa ABBA, chiar dacă a recurs la o asonanţă, mai degrabă decît la o rimă, şi a redat celelalte două terţine (AAB, CBC) prin AAB, CDC, introducînd o licenţă care eventual ar fi putut fi evitată.

Aşadar traducătorul a hotărît că, dincolo de conţinutul textului francez, *efectul* sau *scopul* principal de respectat era cel poetic şi pe acela a mizat totul. Pe traducător îl interesa, înainte de toate, să păstreze metrul şi rima, chiar în dauna unei insubordonări faţă de litera poeziei.

Dacă ne-a venit greu să traducem episodul din *Hamlet* prin definiţii şi sinonime, s-a întîmplat fiindcă, în mod evident, anumite texte îşi construiesc efectul pe caracteristici de ritm, care ţin de substanţa extralingvistică şi sînt independente de structura limbii. Aceste caracteristici, odată identificate (la fel ca în cazul meu, cu versurile ascunse printre rînduri în *Sylvie*), trebuie respectate de un traducător.

Să spunem atunci că *există texte cărora le recunoaştem o calitate estetică, deoarece scot cu deosebire în evidenţă nu doar substanţa lingvistică, ci şi pe cea extralingvistică* – şi tocmai pentru că scot la iveală asemenea caracteristici, după cum spunea Jakobson, sînt *autoreflexive*.

Dacă trebuie să păstrăm în cea mai mare măsură cu putinţă efectul produs de substanţa de expresie a textului originar, atunci formulele (i) şi (ii) ar trebui rescrise sub forma (iii):

(iii)

$$SL_1\ SE_1 / C_1 \rightarrow SL_{1a}\ SE_{1a} / C_{1a}$$

Unde substanţa expresiei din textul-ţintă (mult mai frecvent decît în traducerea textelor de folosinţă cotidiană) încearcă oarecum să fie echivalentă atît cu substanţa lingvistică SL, cît şi cu substanţele extralingvistice SE ale textului-sursă, cu scopul de a produce *aproape* acelaşi efect.

În retorică se disting figuri ale conţinutului (cum sînt metafora, sinonimia sau oximoronul) în traducerea cărora substanţa lingvistică

(şi, desigur, cea extralingvistică) nu este implicată (*une forte faiblesse* traduce foarte bine, cu alte sunete, *a strong weakness*); dar aceste substanţe devin relevante în cea mai mare parte a figurilor expresiei, cum sînt paronomaza, asonanţa, aliteraţia sau anagrama. Tot astfel, substanţa extralingvistică devine fundamentală în chestiuni de fonosimbolism şi, în general, de ritm elocutiv.

În ceea ce priveşte valorile metrice, lungimea vocalelor şi silaba sînt fenomene de sistem, la fel ca şi accentul tonic (care în sistemul lexical italian, de exemplu, stabileşte diferenţe de semnificaţie); însă articularea în sintagmă a unei secvenţe de sunete cu o lungime diferită, în funcţie de legile metricii cantitative, sau în funcţie de numărul de silabe şi de accentul lor, este un fenomen de organizare a procesului de producţie textuală, iar aceste soluţii (chiar dacă depind de precise reguli metrice şi stilistice) se pot totuşi percepe doar ca fenomene de substanţă extralingvistică. Tot astfel poate fi percepută ca substanţă extralingvistică rima (cu scheme de strofe anexate), chiar dacă exploatează elemente deja prevăzute de sistemul lexical.

În *Le ton beau de Marot*, Douglas Hofstadter (1997 : 17) examinează diverse traduceri englezeşti din *Divina Comedie*, plecînd de la principiul că trăsătura particulară stilistică şi metrică a poemului este aceea de a se structura în terţine de endecasilabi cu rima ABA, BCB, CDC şi aşa mai departe. Hofstadter arată foarte bine că această structură nu e de natură lingvistică, în asemenea măsură încît poate fi exprimată printr-o diagramă aproape muzicală:

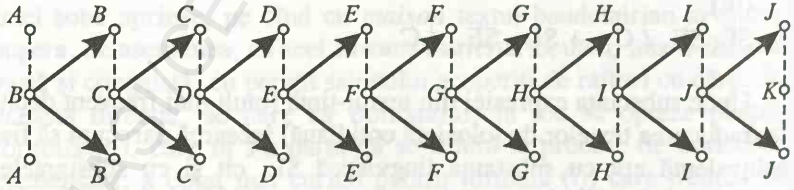

Figura 8

Hofstadter ia primele terţine din Cîntul III:

PER ME SI VA NE LA CITTÀ DOLENTE,
PER ME SI VA NE L'ETTERNO DOLORE,
PER ME SI VA TRA LA PERDUTA GENTE.

GIUSTIZIA MOSSE IL MIO ALTO FATTORE:
FECEMI LA DIVINA PODESTATE,
LA SOMMA SAPIENZA E 'L PRIMO AMORE.

DINANZI A ME NON FUOR COSE CREATE
SE NON ETTERNE, E IO ETTERNO DURO.
LASCIATE OGNE SPERANZA, VOI CH'INTRATE.

Queste parole di colore oscuro
vid'io scritte al sommo d'una porta;
per ch'io: „Maestro, il senso lor m'è duro"*

şi examinează cîteva versiuni englezeşti, în care nu doar s-a renunţat la rimă, dar nu s-a respectat nici măcar dispunerea gîndirii danteşti pe terţine. În original, avertismentul către vizitator se întinde pe trei terţine, şi doar în a patra poetul comentează ceea ce a citit. Pe bună dreptate îşi manifestă Hofstadter nemulţumirea faţă de traducerea lui Robert Pinsky:

THROUGH ME YOU ENTER INTO THE CITY OF WOES,
THROUGH ME YOU ENTER INTO ETERNAL PAIN,
THROUGH ME YOU ENTER THE POPULATION OF LOSS.

JUSTICE MOVED MY HIGH MAKER, IN POWER DIVINE,
WISDOM SUPREME, LOVE PRIMAL. NO THINGS WERE
BEFORE ME NOT ETERNAL; ETERNAL I REMAIN.

---

* „«Prin mine mergi la cuibul întristării/ prin mine mergi la veşnic plîns fierbinte,/ prin mine mergi la neamul dat pierzării.// Justiţia mişca pe-al meu Părinte;/ puterea cea divină m-a durat,/ iubirea primă şi suprema minte.// Cînd eu n-am fost, nimic n-a fost creat,/ ci veşnic tot şi-n veci voi fi durată,/ să lase-orice speranţă cine-a-ntrat.»// Aşa scria-n coloare-ntunecată/ deasupra unei porţi. Şi-am zis: – «Ce scrie,/ maestre, – aici e vorbă-nfricoşată»" (Dante, *Divina Comedie*, ed. cit., p. 79) (n.tr.).

ABANDON ALL HOPE, YE WHO ENTER HERE.
These words I saw inscribed in some dark color
Over a portal. „Master", I said, „make clear

Their meaning, which I find too hard to gather."
Then he, as one who understands: „All fear
Must be left here, and cowardice die. Together,...

unde nu numai că nu sînt nici endecasilabi, nici rime, dar nu e respectată nici dispunerea ideilor pe terţine. Se ştie de altminteri că, în acest cînt, Dante are 45 de terţine, pe cînd Pinsky are doar 37. Hofstadter comentează că motivaţiile estetice ale acestei decizii îi scapă şi îl uluiesc (p. 533).

Hofstadter îşi exersează sarcasmul critic pe traducerea unui mare poet ca Seamus Heaney, care de asemenea nu menţine nici metrul, nici rima (Hofstadter întîlneşte versuri pe care, dacă le găsea la un licean, el le-ar fi corectat cu creionul roşu). Scapă doar traducerea lui Mark Musa, care mărturiseşte că a renunţat la rimă din cauza rezultatelor precare obţinute de cei care au folosit-o, dar respectă metrul.

E ciudat că această trecere în revistă o omite pe Dorothy Sayers, care izbuteşte să menţină aproape totdeauna metrul şi salvează parţial rima, pe lîngă faptul că respectă împărţirea corectă în terţine:

THROUGH ME THE ROAD TO THE CITY OF DESOLATION,
THROUGH ME THE ROAD TO SORROWS DIUTURNAL,
THROUGH ME THE ROAD AMONG THE LOST CREATION.

JUSTICE MOVED MY GREAT MAKER; GOD ETERNAL
WROUGHT ME: THE POWER, AND THE UNSEARCHABLY
HIGH WISDOM, AND THE PRIMAL LOVE SUPERNAL.

NOTHING ERE I WAS MADE WAS MADE TO BE
SAVE THINGS ETERNE, AND I ETERNE ABIDE;
LAY DOWN ALL HOPE, YOU THAT GO IN BY ME.

These words, of sombre colour, I descried
Writ on the lintel of a gateway; „Sir,
This sentence is right hard for me", I cried.

Să vedem acum un distih din *Roman de la rose*, urmat de parafraza în franceză (destinată să facă textul accesibil cititorului contemporan) şi de două traduceri italiene:

> Maintes genz cuident qu'en songe
> N'ait se fable non et mençonge. (*Roman de la rose*)

Nombreux sont ceux qui s'imaginent que dans les rêves il n'y a que fables et mensonges. (*Strubel*)*

> Molti dicono che nei sogni
> non v'è che favola e menzogna. (*Jevolella*)

> Dice la gente: fiabe e menzogne
> sono e saranno sempre i tuoi sogni. (*D'Angelo Matassa*)

Ca să nu vorbim despre parafraza franceză, care se reduce la un mesaj evident, vom observa că prima traducere italiană în versuri nu se abate de la parafraza franceză în proză, avînd în vedere că nu se salvează nici metrica, nici rima. Cea de-a doua renunţă la rimă şi încearcă să rezolve iniţialele versuri de opt silabe într-un dublu pentasilab. Ceea ce îi sugerează cititorului că în textul original exista o metrică, dar nu ne spune care şi ne oferă alta în schimb. Conţinutul (cît se poate de banal) a fost salvat, dar expresia s-a pierdut ori s-a transformat.

E sigur că Guillaume de Lorris voia să spună, cum va face în versurile următoare, că există vise adevărate. Însă ar fi început oare astfel, cu o figură de *concessio*, dînd cuvîntul celui care susţinea o teză diferită de a sa, dacă limba nu i-ar fi sugerat un raport fonic între *songe* şi *mençonge*? De ce renunţă cele două traduceri italiene la această rimă şi se mulţumesc, una dintre ele, cu *sogni/menzogne*, iar cealaltă cu *menzogne/sogni* – mai ales dacă ne gîndim că a doua versiune, după primul distih infidel, continuă cu rime împerecheate? Nu se putea oare concepe o versiune de tipul: *Dice la gente che quei che sogna – sol concepisce fiaba e menzogna*?

---

* „Mulţi sînt cei care îşi închipuie că în vise nu există decît poveşti şi minciuni" (n.tr.).

Dar adeseori respectarea rimei nu e suficientă pentru a se păstra efectul textului. În *The Love Song of J. Alfred Prufrock* de Eliot apare faimosul vers:

> In the room the women come and go
> talking of Michelangelo.

Este evident că, la fel ca în tot restul poeziei, textul mizează pe rime şi asonanţe, chiar interne, pe alocuri obţinînd, ca şi în cazul de faţă, efecte ironice (prevăzînd o pronunţie engleză a numelui italian). Un traducător, pentru a evita soluţiile groteşti, poate renunţa atît la metru, cît şi la asonanţă. Astfel procedează Luigi Berti şi Roberto Sanesi, care traduc, ambii:

> Nella stanza le donne vanno e vengono
> Parlando di Michelangelo.

În schimb, în traducerea franceză a lui Pierre Leyris se încearcă păstrarea unui efect de rimă, acceptîndu-se modificarea semnificatului din expresia-sursă:

> Dans la pièce les femmes vont et viennent
> En parlant des maîtres de Sienne.

În acest caz, pentru a salva rima, traducătorul a încălcat referinţa (femeile nu vorbesc despre Michelangelo, ci, să zicem, despre Duccio di Buoninsegna). Am totuşi impresia că, deşi s-a salvat rima, s-a pierdut subtilitatea asonanţei originare, bazată pe acel */ö/* (doamnele pronunţă, cu necesara emfază ridicolă, *Maikelangiloo*). Mai presupun că, pentru a vorbi despre pictorii sienezi (ca nişte respectabile doamne britanice – pe care, la urma urmelor, Eliot ni le prezintă ca pe nişte *bas bleu*), este nevoie de o anumită competenţă în istoria picturii italiene, pe cînd Michelangelo (ca şi Rafael şi Leonardo) pare mai potrivit pentru superficialitatea acelei conversaţii. Întrucît efectul de emfază ridicolă se pierde oricum, e mai bine să respectăm rima sau să respectăm parfumul de Kitsch al referinţei?

Făceam observaţii asemănătoare în Eco (1995a) şi exersam glumeţ în inventarea de alternative groteşti, cum ar fi: *Nella stanza le*

donne cambian posto – parlando dell'Ariosto sau *Nella stanza le donne a vol d'augello – parlan di Raffaello*. Sanesi (1997), fiind de acord cu analiza mea, aminteşte traducerea lui Bacigalupo, care transpune astfel fatalul distih:

> Le donne vanno e vengono nei salotti
> Parlando di Michelangelo Buonarroti.

Las orice judecată pe seama cititorului, dar mie mi se pare că, abia cîştigînd o asonanţă şchioapă, versiunea asta a pierdut cam tot restul.

În legătură cu *Prufrock*, trebuie să mărturisesc că, atunci cînd m-am apropiat prima dată de acest text (poezia contemporană pe care poate că o iubesc cel mai mult) în traducere italiană, l-am înţeles că ar fi în versuri albe, fără rimă. Vedeţi atît traducerea lui Berti, cît şi pe cea a lui Sanesi:

> Allora andiamo, tu ed io,
> quando la sera si tende contro il cielo
> come il paziente in preda alla narcosi;
> andiamo, per certe semideserte strade,
> ritrovi mormoranti
> di chi passa notti agitate in dormitori pubblici.
> E *restaurants* pieni di segatura e gusci d'ostrica;
> Strade che ci seguono come un tedioso argomento
> D'ingannevole intento
> E c'inducono a una domanda opprimente...
> Oh, non chiedete „cos'è?"
> Andiamo a fare la nostra visita. (*Berti*)

> Allora andiamo, tu ed io,
> Quando la sera si stende contro il cielo
> Come un paziente eterizzato sopra una tavola[1];
> Andiamo, per certe strade semideserte,
> Mormoranti ricoveri
> Di notti senza riposo in alberghi di passo a poco prezzo

1. În versiunea din 1966, Sanesi traducea: *Come un paziente eterizzato disteso su una tavola*.

E ristoranti pieni di segatura e gusci d'ostriche;
Strade che si succedono come un tedioso argomento
Con l'insidioso proposito
Di condurti a domande che opprimono...
Oh, non chiedere „Cosa?"
Andiamo a fare la nostra visita. (*Sanesi*)

De fapt, însă, *Prufrock* are în original o măsură metrică, rime (unele interioare) şi asonanţe (care o justifică pe aceea din final, dintre *go* şi *Michelangelo*) ce se pierd în traducerea italiană:

Let us go, You and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table;
Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells:
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to a overwhelming question...
Oh, do not ask, „What is it?"
Let us go and make our visit.

In the room the women come and go
Talking of Michelangelo.

Mi-am spus că, dacă Eliot a folosit măsura metrică şi rimele, trebuie să te străduieşti să le menţii. Am făcut o încercare (pe care n-o prezint ca pe o operă cu mari pretenţii) şi am obţinut următoarele:

Tu ed io, è già l'ora, andiamo nella sera
che nel cielo si spande in ombra nera
come un malato già in anestesia.
Andiam per certe strade desolate
nel brusio polveroso
di certi alberghi ad ore, in cui folate
senti di notti insonni, e l'acre odore
di ristoranti pregni di sudore...

BCU IAŞI

Apoi m-am oprit. Am avut îndată impresia că am de-a face cu o poezie italiană de la sfîrşitul secolului al XIX-lea sau începutul secolului XX. E adevărat că *Prufrock* a fost scris în 1911, aşadar nu era greşit să-l redau în spiritul epocii sale, dar m-am întrebat dacă şi contextul în care scria Eliot în limba engleză era cumva acelaşi în care putea să scrie, să zicem, Lorenzo Stecchetti (*Sbadigliando languir solo e soletto – Lunghi e tediosi giorni, – Dormire e ricader disteso in letto – Finché il sonno ritorni, – Sentir la mente e il core in etisia, – Ecco la mia vita*).

Am hotărît să nu-mi fac nici un fel de probleme, fiindcă nu sînt expert în poezia engleză de la începutul secolului XX şi n-am tradus niciodată poezie din limba engleză. Nu-ţi poţi schimba meseria peste noapte. Problema pe care trebuie s-o înfrunt cred că e, de fapt, alta: traducerea mea ar fi putut fi acceptabilă (fiţi de acord cu mine, măcar de dragul ipotezei) dacă aş fi realizat-o şi aş fi publicat-o în primul deceniu al secolului trecut. Traducerea lui Berti e din anii '40, iar cele ale lui Sanesi încep să apară prin anii '70: cultura italiană l-a primit aşadar pe Eliot ca pe un poet contemporan, după ce a cunoscut ermetismul şi alte curente (gîndiţi-vă cît de mult a influenţat Eliot poezia italiană, care a descoperit ulterior neoavangarda), iar din Eliot a apreciat concizia aproape prozaică, jocul de idei, densitatea de simboluri.

Aici intră în discuţie noţiunea de *orizont al traducătorului*[1]. Orice traducere (şi din acest motiv îmbătrînesc traducerile) se mişcă într-un orizont de tradiţii şi convenţii literare care influenţează inevitabil opţiunile de gust. Berti şi Sanesi se mişcau în orizontul literar italian al anilor '40-'60. Din acest motiv au făcut opţiunile pe care le-au făcut. Au evitat rima nu fiindcă n-ar fi fost în stare să-i găsească echivalenţe potrivite, au negociat pariind pe o imagine a poeziei lui Eliot la care cititorul italian se putea aştepta şi pe care o putea dori. Ei au hotărît (şi asta a fost o opţiune de interpretare) că rima, la Eliot, era secundară în raport cu reprezentarea unui „ţinut dezolat", şi nici o exigenţă de rimă nu putea permite să se piardă referinţa la

1. Referitor la acest subiect, vezi luările de poziţie venite dinspre Polisystem Theory şi lucrările lui Even-Zohar, precum şi reluarea respectivelor teme în Berman (1995) şi Cattrysse (2000).

restaurantele care erau *sawdust* şi *with oyster-shells* (care, de altfel, cititorului italian îi evocă oase de sepie!). Rima urmărită cu orice preţ risca să înnobileze şi să „muzicalizeze" un discurs care se voia prăfuit şi acru (fiindcă, se ştie, spaima va fi zugrăvită printr-un pumn de praf). Aşadar fidelitatea pentru dezolarea eliotiană le impunea să nu recurgă la rime, care în contextul italian ar fi părut exagerat şi consolator de „plăcute".

Traducerile italiene din *Prufrock* au fost determinate atît de momentul istoric în care au fost realizate, cît şi de tradiţia contextuală a traducerilor în care se includeau. Pot fi considerate în linii mari „fidele" doar în lumina unor reguli de interpretare stabilite în prealabil – deşi implicit – de o anumită cultură (şi de critica sa, care o reconstruieşte şi o judecă)[1].

Procedînd astfel, cei doi traducători au acţionat desigur în sens *target-oriented* şi au preferat din text secvenţa efectivă şi autoevidentă a imaginilor evocate, fără a încerca să includă rima în situaţii sporadice (şi superficiale). Dar n-au rămas insensibili la problemele substanţei lingvistice şi n-au ales să privilegieze doar conţinutul, dezinteresîndu-se de valorile Manifestării Liniare. Pur şi simplu au pus accentul pe alte valori. Să ne întoarcem la distihul final: măsura metrică adoptată de Berti şi Sanesi nu e cea a lui Eliot, dar trecerea de la un ritm de nouă silabe la cel de douăsprezece silabe îi păstrează distihului vaga natură sentenţioasă – acel *exemplum* rămîne memorabil şi, în felul său, cantabil, inclusiv în versiune italiană.

Deşi nu are o legătură directă cu problemele substanţei, ci cu subiectul orizontului traducătorului, amintesc o situaţie ciudată, întîlnită în versiunea *Contelui de Monte-Cristo* realizată de Emilio Franceschini[1]. Ştim cu toţii că Edmond Dantès este vizitat în celulă de un personaj care în capitolul XIV fusese numit de guvernatorul castelului d'If ca *abbé Faria*, în capitolul XVI i se prezintă lui

1. Sanesi (1997) confirmă interpretarea mea legată de opţiunea sa. Singurul reproş care i se poate face este că a tradus *argument* prin *argomento*. Berti făcuse la fel, dar cu scopul limpede de a păstra singura rimă din text.
2. Publicat iniţial la Editura Mondadori, acum în *Il conte di Montecristo*, Milano, Bur, 1998.

Edmond *Je suis l'abbé Faria* şi e numit mereu ca atare. Astăzi ştim că acesta nu era un personaj fictiv, ci un portughez (pe care Dumas îl face să devină italian), profesor de filosofie care a participat la evenimentele din timpul Revoluţiei, adept al lui Swedenborg şi Mesmer, pe care inclusiv Chateaubriand îl numeşte în *Mémoires d'outre-tombe*[1]. Lăsînd la o parte sursele istorice, e oricum incredibil ca acest personaj, filosof iluminist şi bonapartist, să fie faţă bisericească, atît pentru că era o figură caracteristică a acelor vremuri, cît şi pentru că poziţia de mentor, părinte şi călăuză spirituală pe care şi-o asumă faţă de Edmond dobîndeşte astfel o importanţă deosebită.

Totuşi, în traducerea lui Franceschini nu se spune niciodată că Faria este un *abbé*, astfel încît capitolul XVII, care în franceză se intitulează „La chambre de l'abbé", în versiunea italiană devine „La cella dello scienziato" („Celula savantului"). Este limpede că povestea se schimbă, chiar dacă nu foarte mult, iar acest Faria îşi pierde conotaţiile iniţiale, pentru a le dobîndi pe acelea, mai vagi, ale unui aventurier şi om de ştiinţă. Motivele pentru care traducătorul a recurs la această cenzură sînt necunoscute. Ar fi ridicol să credem că a făcut-o din furoare anticlericală, şi atunci nu mai rămîne decît o singură explicaţie. Titlul de *abbé* în Franţa i se atribuie oricărei feţe bisericeşti, în general, iar în italiană s-ar transpune prin *don* sau *reverendo*, altfel am crede că e vorba despre un abate, adică un călugăr aflat în fruntea unei abaţii. Poate că traducătorul s-a gîndit că varianta *don Faria* ar fi redus figura hieratică a prizonierului la dimensiunile unui popă de la ţară şi s-a simţit stingherit. Dar tocmai aici ar trebui să funcţioneze noţiunea de orizont al traducătorului.

Oricum ar fi, în imaginarul colectiv, abatele Faria este abatele Faria inclusiv în Italia şi ca atare a fost menţionat în cadrul numeroaselor traduceri anterioare; ca abate, legendarul Faria reapare în *I 4 Moschettieri* (*Cei patru muşchetari*) de Nizza şi Morbelli[2], ba chiar şi în *I due orfanelli* (*Cei doi orfani*), cu Totò şi Carlo Campanini. Numele său ţine de legenda intertextuală, ca Scufiţa Roşie sau

1. *Cf.* prefaţa lui Gilbert Sigaux la *Le Comte de Monte-Cristo*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1981 : XVII.
2. Perugina : S.A. Perugina şi Sansepolcro : S.A. Buitoni, 1935, capitolul III.

Corsarul Negru. Aşadar nu cred că se poate traduce *Contele de Monte-Cristo* luîndu-i lui Faria demnitatea ecleziastică – iar faptul că cititorul riscă să-l creadă călugăr, în loc de preot, este un aspect secundar.

11.5. Acel *cam* din traducerea poetică

Importanţa substanţei extralingvistice este fundamentală în discursul cu funcţie poetică – şi în orice artă, acolo unde nu contează să se vadă, de pildă într-un tablou, o singură gură sau un singur ochi pe un chip, ci să se judece aspectul, trăsătura de penel, adeseori grăuntele de materie din care sînt realizate (adică *substanţializate*).

În comunicarea cu scopuri practice, prezenţa substanţei lingvistice şi extralingvistice e strict funcţională, slujeşte la precizarea sensurilor, iar de acolo se merge spre interpretarea conţinutului. Dacă aş întreba pe cineva unde se găseşte Prufrock şi mi s-ar spune că e în camera unde nişte doamne vorbesc despre Michelangelo, pronunţarea numelui şi faptul că, în cadrul frazei, apare asonanţa cu *go* (dar şi că penultimul vers italian este un dodecasilab) ar fi lipsite de importanţă: aş uita problemele legate de substanţă, grăbindu-mă să identific respectiva cameră, făcînd diferenţa dintre aceea şi alta, în care stau nişte savanţi încruntaţi şi reci.

În schimb, în faţa unui discurs cu funcţie poetică, percep desigur atît conţinutul denotat, cît şi pe cel conotat (condamnarea fără drept de apel a bietelor doamne), dar după ce l-am perceput, revin la chestiunile de substanţă, iar cu raportul dintre substanţe şi conţinut mă delectez.

Am aşezat aceste reflecţii ale mele despre traducere sub stindardul lui *cam*. Oricît de bine ne-am descurca, în timp ce traducem spunem *cam* acelaşi lucru. Problema acestui *cam* devine, firește, primordială în traducerea poetică, pînă la limita recreării atît de geniale, încît de la *cam* se trece la un lucru absolut *diferit*, un alt lucru, care faţă de original are doar o datorie, aş zice, morală.

Însă e interesant să vedem felul în care, cîteodată, traducătorul, ştiind că poate exprima doar *cam* acelaşi lucru, se străduieşte să caute *nucleul acelui lucru* pe care vrea să-l redea (chiar dacă aproximativ) cu orice preţ.

Încep cu un caz pentru care nu ştiu să existe (dar poate că e o limită a mea) nici vreo traducere adecvată, nici vreo recreare substanţială. Este poate unul dintre cele mai frumoase cîntece de iubire din poezia modernă şi apare în *Prose du transsibérien* de Cendrars, unde la un moment dat poetul, în timp ce trenul înaintează, în ritmurile şi zvîcnetele sale pe şesurile infinite, se întoarce spre iubita lui, mărunţica Jeanne de France, blînda prostituată bolnavă:

Jeanne Jeannette Ninette nini ninon nichon
Mimi mamour ma poupoule mon Pérou
Dodo dondon
Carotte ma crotte
Chouchou p'tit-cœur
Cocotte
Chérie p'tite chèvre
Mon p'tit-péché mignon
Concon
Coucou
Elle dort.

Regret că traducerea lui Rino Cortiana, pentru a păstra tandreţea, alintă în tonuri limpezi, care nu redau ruliul încruntat al vagoanelor:

Giovanna Giovannina Ninetta Ninettina tettina
Mimì mio amor mia gattina mio Perù
Nanna nannina
Patata mia patatina
Stella stellina
Paciocchina
Cara caprettina
Vizietto mio
Mona monella
Ciri ciritella
Dorme.

Dar nu e vina lui Cortiana. El probabil că a zărit în aceste versuri două nuclee: ruliul vagoanelor, cum ziceam, şi tandreţea drăgăstoasă. Şi a trebuit să aleagă. Limba franceză (mai ţineţi minte acel *mon petit chou* despre care am discutat?) reuşea să topească laolaltă, ca să spunem

aşa, alintările şi ecartamentul redus, limba italiană poate că nu (ar fi putut oare Edith Piaf să cînte pe limba lui Francesco Maria Piave?).

Legat de calea ferată, una dintre poeziile care îmi plac mai mult e aceasta, a lui Montale:

> Addio, fischi nel buio, cenni, tosse
> e sportelli abbassati: È l'ora. Forse
> gli automi hanno ragione: Come appaiono
> dai corridoi, murati!
> ...
> – Presti anche tu alla fioca
> litania del tuo rapido quest'orrida
> e fedele cadenza di carioca?*

Întrucît poezia este deja în limba italiană, nu-i puteam acorda onoarea de-a o traduce, dar m-am distrat încercînd unsprezece exerciţii „oulipiene", adică cinci lipograme (rescriind-o de fiecare dată, fără a folosi cîte una dintre cele cinci vocale), cinci texte monovocalice (folosind mereu doar cîte o singură vocală) şi o pangramă heteroliterală (folosind, doar o singură dată, fiecare literă a alfabetului). Cine vrea să vadă toate rezultatele exerciţiului meu, să caute „Unsprezece dansuri pentru Montale" (în Eco, 1992b: 278-281).

Problema pe care mi-am pus-o nu era, evident, „să traduc" sensul poeziei în funcţie de restricţiile pe care mi le impuneam, fiindcă pentru asta ar fi fost de-ajuns cîteva parafraze sănătoase; ci să încerc să salvez, într-o asemenea adaptare, *lucrul însuşi*. Conform interpretării mele, miza consta în cinci lucruri: (i) cinci endecasilabi, dintre care doi terminaţi prin cuvinte proparoxitone, şi doi septenari; (ii) primele patru versuri fără rimă, ultimele trei cu o rimă; (iii) în prima parte, apariţia automatelor (şi am hotărît că, în fiecare variantă, luau forma unei fiinţe mecanice, robot, computer, angrenaj etc.); (iv) în ultimele trei versuri, ritmul trenului; (v) în sfîrşit, menţionarea finală a unui

* „Saluturi, şuiere în beznă, semne, tuse/ geamuri trîntite. Este ora. Poate/ automatele-au dreptate. Cum apar/ de pe culoare, zidite.// .../ – Şi tu cedezi ceva, în reciproca/ litanie a rapidului, oribilei/ fidelei cadenţări de carioca?" (Eugenio Montale, *Poezii*, ed. cit., p. 84) (n.tr.).

dans, care în original era carioca, dar în variantele mele erau aruncate în joc unsprezece dansuri diferite (de unde titlul exerciţiului meu).

Reiau în întregime doar prima lipogramă (fără litera A), iar în rest doar nouă variante ale ultimelor trei versuri, pentru că mai ales asupra lor va trebui să ne oprim. E inutil s-o citez pe a unsprezecea, pangrama, fiindcă pentru a folosi o singură dată toate literele alfabetului trebuie să faci adevărate salturi mortale şi deja înseamnă enorm dacă reuşeşti un asemenea *tour de force*, inevitabil aproape rebusistic, fără a respecta nici unul dintre cele cinci „lucruri" de mai sus, cu excepţia includerii unui dans şi a unui automat:

Congedi, fischi, buio, cenni, tosse
e sportelli rinchiusi. È tempo. Forse
son nel giusto i robot. Come si vedono
nei corridoi, reclusi!
...
– Odi pur tu il severo
sussulto del diretto con quest'orrido,
ossessivo ritorno di un bolero?

– Dona pur tu, su, prova
al litaniar di un rapido l'improvvido
ostinato ritmar di bossa nova...

– Do forse alla macumba
che danza questo treno la tremenda
ed ottusa cadenza di una rumba?

– Presti anche tu, chissà,
al litaniar dei rapidi quest'arida
cadenza di un demente cha-cha-cha?

– Non senti forse, a sera,
la litania del rapido nell'orrido
ancheggiare lascivo di habanera?

– Salta magra la gamba,
canta la fratta strada, pazza arranca,
assatanata d'asma l'atra samba?

– Del TEE presente
l'effervescenze fredde, le tremende
demenze meste d'ebete merenghe?

– Sì, ridi, ridi, insisti:
sibilin di sinistri ispidi brividi
misti ritmi scipiti, tristi twist.

– Colgo sol do-do-sol...
Fosto locomotor, con moto roco
mormoro l'ostrogoto rock'n'roll.

– Ruhr, Turku... Tumbuctù?
Uh, fu sul bus, sul currus d'un Vudù
un murmur (zum, zum, zum) d'un blu zulù[1].

Prin intermediul jocurilor vocalice ne descurcăm aşa cum putem, dar ceea ce voiam să demonstrez este că se pot respecta cele cinci caracteristici fundamentale ale acestei poezii, pînă şi într-o răsturnare ironică. Problema este dacă nu cumva şi o traducere ar trebui să facă la fel. Am în faţa mea două versiuni – una engleză şi cealaltă franceză – care, după opinia mea, în ultimele trei versuri pierd cel puţin ritmul trenului rapid.

Prima îi aparţine Katherinei Jackson, iar a doua lui Patrice Dyerval Angelini:

Goodbyes, whistles in the dark, nods, coughing,
and train windows down. It's time. Perhaps
the robots are right. How they lean
from the corridors, walled in!

And do you too lend, to the dim
litany of your express train, this constant
fearful cadenza of a carioca?

1. Ştiam, fireşte, că *blu* nu e un dans, dar încercaţi voi să găsiţi un alt dans folosind doar vocala U.

Adieux, sifflets dans l'ombre, signes, toux
Et vitres fermées. C'est l'heure. Peut-être
Les automates ont-ils raison. Comme des couloirs
Ils apparissent murés !
...
Toi aussi, prêtes-tu à la sourde
Litanie de ton rapide cette affreuse
Et fidèle cadence de carioca ? –

Se putea menţine metrica ? Era posibil să se reproducă ritmul trenului ? De ce a fost subevaluată acea liniuţă care deschide ultima terţină, unde se introduce vocea poetului (în vorbire directă), după o descriere aparent obiectivă ? De ce apare liniuţa la sfîrşitul traducerii franţuzeşti ? De ce versiunea engleză nu respectă acele puncte de suspensie, indiciu de fragmentare sau avertisment al unei schimbări de registru, sau care survolează prelungirea unei triste şi interminabile comedii a despărţirilor dinaintea plecării ? Nu mă simt în stare să răspund şi recunosc că e mai uşor să faci lipograme decît să traduci. Dar am impresia că, la urma urmelor, aceste două traduceri au mizat mai mult pe conţinut, pe palidele evenimente narate în poezie, decît pe structura ei formală. O opţiune, fireşte, o *aproximare*.

Cred, în continuare, că exerciţiul lipogramelor ne ajută mult să înţelegem în ce constă lucrul însuşi. Să luăm altă poezie montaliană :

Spesso il male di vivere ho incontrato :
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazzato.
Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude la divina Indifferenza :
era la statua nella sonnolenza
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato*.

* „Cu-al vieţii rău ades m-am întîlnit : / era rîu gîtuit ce clocoteşte,/ era o frunză ce se răsuceşte/ uscată, era calul prăvălit.// Bine n-am cunoscut, decît minunea/ 'ntredeschizînd divina Indiferenţă : / era statuia calmă-n somnolenţă/ de-amiazi, norul, şi şoimul în înălţimi zvîrlit" (Eugenio Montale, *Poezii*, ed. cit., p. 32) (n.tr.).

Nimeni nu poate contesta că această poezie are un „conţinut", desigur mai uşor parafrazabil, din punct de vedere filosofic, decît poezia precedentă şi că acest conţinut trebuie salvat în orice traducere, tot astfel cum trebuie lăsate să iasă la suprafaţă imaginile originare, toate epifaniile, corelaţiile obiective ale răului vieţii. Dar nu imaginea unui curs de apă gîtuit este cea care indică răul vieţii: e asprimea lui *strozzato* şi a lui *gorgoglia*; cele două *enjambements* constituie pecetea stilului montalian; e acest rău care se arată (cum ar fi zis Eliot) într-un pumn de ţărînă, dar se întinde de-a lungul ritmului lent al endecasilabului, la fel ca şi puţinele imagini ale binelui; dar mai e şi faptul că primii şapte endecasilabi descriu răul şi binele pămîntesc, în timp ce versul final rupe ritmul endecasilabului şi „smulge răsuflarea", ca să zicem aşa, spre înălţimile cerului.

Cînd am încercat cele cinci variante de lipogramă a respectivei poezii (Eco, 1991), m-am străduit să menţin aceste trăsături. Le reiau pe toate, pentru a arăta că se putea totuşi respecta endecasilabul, cele două *enjambements*, unele sonorităţi aspre şi respiraţia lungă a ultimului vers.

Fără A
Spesso il dolor di vivere l'ho intuito:
fosse il rivo insistito che gorgogli,
fosse il secco contorcersi di fogli
combusti, od il corsiero indebolito.
Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude un cielo che si mostri inerte:
forse l'idolo immoto su per l'erte
del meriggio, od il corvo che voli, e l'infinito*.

Fără E
Talora il duolo cosmico ho incontrato:
dico il rivo strozzato qual gorgoglia

* *Fără A*. „Cu răul vieţii deseori mă întîlnii: / fie rîu gîtuit ce clocoteşte,/ fie o frunză ce se răsuceşte/ căzută, ori mînz ce jos se prăvăli.// Binele nu-l văzui, decît minune/ lucind inert în ceru-ntredeschis: / sculptură fu zăcînd indiferentă-n vis/ de prînz şi norul şi şoimul în zbor sus prin tării" (n.tr.).

quando l'accartocciarsi di una foglia
l'ingolfa, od il cavallo stramazzato.
Bontà non vidi, fuori d'un prodigio
dischiuso da divina noncuranza:
dico la statua in una vuota stanza
abbagliata, o la nuvola, o il falco alto librato*.

Fără I
S'è spesso un mal dell'essere mostrato:
era un botro strozzato, od un batrace
che nel padule è colto da un rapace
feroce, era il cavallo stramazzato.
Al ben non credo, fuor del lampo ebéte
che svela la celeste obsolescenza:
era la statua nella sonnolenza
dell'estate, o la nube, o un falco alto levato**.

Fără O
Sempre nel mal di vivere t'imbatti:
vedi l'acqua in arsura che si sfibra,
i pistilli e gli stami d'una fibra
disfarsi, ed i cavalli che tu abbatti.
Bene? Che sappia, c'è la luce scialba
che schiude la divina indifferenza
Ed hai la statua nella stupescenza
Di quest'alba, e la nube, se l'aquila si libra***.

---

* *Fără E.* „Cu răul din viaţă iar m-am întîlnit: / cînd înfundat rîul gîlgîitor stă,/ cînd frunza bătrînă-i în copac arsă/ răsucit, ori calul jos prăvălit.// Bunul tot nu-l văzui, doar un miracol/ pîlpîitor prin divinul abstract: / statuia cînd calmă zăcînd intact/ la amiază, ori norul, ori şoimul în sus harnic zvîcnit" (n.tr.).

** *Fără I.* „Soarta, cu răul, ce des m-a frămîntat: / era, tot astupat, pîrîu de munte,/ era o frunză veştedă, pe punte/ căzută, era calul jos răsturnat./ / Eu bun n-am cunoscut, decît scăpat/ în lume de zeeasca delăsare: / era sculptură calmă-n prosternare/ la prînz, sau norul, sau vulturul în zbor la cer 'nălţat" (n.tr.).

*** *Fără O.* „Cu-al vieţii rău ades m-am întîlnit: / era rîu gîtuit ce tînguieşte,/ era şi frunza ce se răsuceşte/ uscată, era calul prăvălit.// Bine n-am

Fără U
Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazzato.
Bene non seppi, salvo che il prodigio
che ostenta la divina indifferenza:
era l'icona nella sonnolenza
del meriggio, ed il cirro, ed il falco alto levato*.

Iau acum trei versiuni, una care sincer nu ştiu a cui este, pentru că am găsit-o pe un site de internet, ca de obicei neglijent cu referinţele bibliografice (www.geocities.com/Paris/LeftBank/5739/eng-living.html), alta de asemenea în engleză, a lui Antonino Mazza, şi una în franceză, a lui Pierre Van Bever:

Often I have encountered the evil of living:
it was the strangled stream which gurgles,
it was the crumpling sound of the dried out
leaf, it was the horse weaty and exhausted.

The good I knew not, other than the miracle
revealed by divine Indifference:
it was the statue in the slumber
of the afternoon, and the cloud, and the high flying falcon.

Often the pain of living have I met:
it was the chocked stream that gurgles,
it was the curling up of the parched
leaf, it was the horse fallen off its feet.

---

cunoscut decît minunea/ lucind inert în ceru-ntredeschis: / era statuia indiferentă-n vis/ de prînz şi briza şi vulturul în sus la cer zvîrlit" (n.tr.).

* *Fără U.* „Boala vieţii ades am întîlnit: / era torent blocat ce clocoteşte,/ podoaba din copac ce jos sfîrşeşte/ chircită, era şi cal prăvălit.// Bine-n veci n-am zărit, decît miracol/ dezvelit de divina indolenţă: / plămadă visînd în somnolenţă/ de amiază şi nor şi şoim în tărie pe cer zvîcnit" (n.tr.).

Well-being I have not known, save the prodigy
that reveals divine Indifference:
it was the statue in the midday
somnolence, and the cloud, and the falcon high lifted.

Souvent j'ai rencontré le malheur de vivre:
c'était le ruisseau étranglé qui bouillonne,
c'était la feuille toute recoquillée
et acornie, c'était le cheval foudroyé.

Le bonheur je ne l'ai pas connu, hormis le prodige
qui dévoile la divine Indifférence:
c'était la statue dans la torpeur
méridienne, et le nuage
et le faucon qui plane haut dans le ciel.

Cei trei traducători au respectat cele două *enjambements*, s-au străduit să redea sunetele mai aspre, iar englezii i-au dat cumva ultimului vers o respiraţie mai lungă decît precedentelor. Totuşi, nimeni n-a încercat să adopte o metrică uniformă, la fel de importantă. Era imposibil? Era posibil, dar cu preţul schimbării unor imagini? Încă o dată, nu mă pronunţ: fiecare şi-a ales propria *aproximare*.

Aş vrea să examinez acum o serie de *aproximări* în care fiecare traducător a identificat limpede ce voia să salveze şi ce voia să piardă. Era vorba despre o foarte mare sfidare, fiindcă autorul însuşi a avut grijă să ne spună care erau pentru el caracteristicile fundamentale ale propriului text. Mă refer la *Corbul* lui Poe şi la *Filosofia compoziţiei*, în care poetul ne povesteşte cum şi-a conceput micul poem.

Poe voia să ne spună, în mod provocator, că în *Corbul* „nici un moment din compunerea lui nu poate fi pus pe seama unui accident sau a unei intuiţii" şi că „lucrarea a înaintat, pas cu pas, spre forma definitivă, cu precizia şi cu consecvenţa rigidă a unei probleme de matematică"[1]. Poziţie cu adevărat sfidătoare, după cum s-a observat

1. Toate citatele care urmează provin din „Filosofia compoziţiei", în E.A. Poe, *Marginalia*, trad. it. Luigi Berti, Milano, Mondadori, 1949. [Pentru versiunea română, vezi *Filosofia compoziţiei*, în E.A. Poe, *Principiul poetic*, trad. Mira Stoiculescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1971, pp. 36-39 – n.tr.]

mereu, fiindcă introducea un element de calcul formal într-un mediu dominat de conceptul romantic al poeziei ca produs al inspiraţiei neaşteptate („Majoritatea scriitorilor – în special poeţii – preferă să dea de înţeles că ei compun printr-un soi de sublimă frenezie, printr-o intuiţie extatică..."). Poziţie de mare interes pentru cele spuse în capitolele precedente ale acestei cărţi, fiindcă Poe este primul, cel puţin dintre moderni[1], care îşi pune problema *efectului* pe care un text trebuie să-l producă asupra celui pe care eu l-aş numi Cititorul Model.

Poe calculează durata corectă pe care trebuie s-o aibă o compoziţie literară, care trebuie să fie suficient de scurtă pentru a fi citită într-o singură întîlnire, aşadar ţine seama de însăşi psihologia posibilului cititor. Apoi ne spune cum „ideea lui următoare" (ideea, observaţi, nu strălucirea) a fost aceea de a hotărî care era efectul care trebuia creat, un efect pe care cineva să-l resimtă atunci cînd contemplează frumosul. Iar aici, cu un aparent cinism – dar ne apare mai puţin cinic dacă nu-l judecăm cu unitatea de măsură contemporană, ci în cadrul unei tradiţii romantice –, afirmă că „Frumuseţea de orice fel, în forma ei supremă, tulbură întotdeauna sufletul sensibil pînă la lacrimi" şi că „melancolia este deci cel mai legitim dintre toate tonurile poetice".

Poe ajunge să se întrebe apoi ce invenţie artistică inedită, ce „pivot" îl poate ajuta pentru a face să se rotească întreaga structură poetică, şi hotărăşte că acest pivot trebuie să fie refrenul. El caută o formulă care să-i permită menţinerea unei monotonii sonore, însoţite de o continuă variaţie a gîndirii. Refrenul trebuia să fie scurt, pe cît posibil format dintr-un singur cuvînt, care să reprezinte finalul fiecărei strofe.

> Acest sfîrşit trebuia, fără îndoială, să fie sonor şi susceptibil de a fi accentuat în mod prelungit, pentru a avea forţă; aceste considerente m-au condus, în mod inevitabil, să aleg sunetul *o* lung, ca fiind cea mai sonoră vocală, în combinaţie cu *r*, ca fiind consoana cea mai uşor de emis.

De aici ideea că respectivul cuvînt trebuie să fie *nevermore*, precum şi dificultatea de a pune o fiinţă umană să pronunţe de mai multe ori un asemenea cuvînt, cu o încăpăţînare anormală şi iraţională.

1. Dintre antici, l-aş aminti pe Anonimul autor al *Sublimului*, pentru care vezi observaţiile mele din capitolul „Despre stil" (în Eco, 2002).

Aşadar trebuia să fie un animal în stare să vorbească. Un Corb care, înainte de toate, e o pasăre de rău augur.

> Apoi, nepierzînd din vedere nici măcar pentru o clipă scopul *perfecţiunii supreme* a poemului în toate momentele sale, m-am întrebat: „Dintre toate subiectele triste, care este, în concepţia universală, considerat a fi *cel mai* melancolic?" „Moartea" a fost răspunsul firesc. „Şi cînd e mai poetic acest subiect melancolic?" Din cîte am explicat pe larg mai înainte, şi acest răspuns e evident: „Cînd se asociază cu *Frumuseţea*; deci moartea unei femei frumoase e, fără îndoială, cel mai poetic subiect din lume şi e de asemenea sigur că îndrăgostitul care îşi plînge iubita este cel mai indicat pentru a vorbi despre acest subiect". Acum trebuia să combin cele două idei, cea a unui îndrăgostit ce îşi jeleşte iubita moartă şi cea a unui corb care repetă mereu cuvîntul „Nevermore".

După ce a stabilit aceste principii şi altele, Poe îşi propune să identifice ritmul şi metrul potrivite şi se hotărăşte pentru un ritm trohaic şi un „octametru în refrenul versului al cincilea, şi se termină cu tetrametru catalectic". Sau, după cum îşi coboară nivelul explicaţiilor, „picioarele metrice folosite (trohei) constau dintr-o silabă lungă, urmată de una scurtă; primul vers al strofei e format din opt picioare de acest fel; al doilea, din şapte şi jumătate (de fapt, două treimi); al treilea, din opt; al patrulea, din şapte şi jumătate; al cincilea, la fel, al şaselea din trei şi jumătate", şi constată că, deşi acest tip de versuri, luate individual, au fost adeseori folosite în cadrul poeziei, nimeni nu s-a gîndit vreodată să le combine într-o singură strofă.

Nu mai rămînea de stabilit decît modalitatea prin care iubitul disperat şi Corbul se întîlnesc: Poe consideră că e mai potrivită o cameră încă plină de amintiri despre femeia iubită, în contrast cu noaptea furtunoasă de afară, care de altminteri explică motivul pentru care Corbul vrea să intre în casă; şi consideră importantă ideea de a pune Corbul să se aşeze pe bustul zeiţei Pallas, pentru a crea un contrast între alb şi negru, căci zeiţa înţelepciunii este în sintonie cu erudiţia îndrăgostitului şi totodată (de unde se vede că Poe „gîndea" şi cu urechea) pentru sonoritatea cuvîntului *Pallas*.

Se ştie ce torente de comentarii a declanşat această confesiune ulterioară. Mulţi detestau şi încă mai detestă ideea că ceea ce numim

inspiraţie este o inteligenţă vie, care face mereu socoteli, chiar dacă pe termen scurt (iar uneori implică răzgîndiri şi infinite corecţii), iar lumea a preferat să considere că Poe şi-a luat peste picior criticii, reconstruind doar mai tîrziu, în mod artificial şi teoretic, ceea ce a conceput dintr-odată. Lumea nu s-a gîndit că, indiferent cum s-au întîmplat lucrurile, descrierea lui Poe *ne spune exact ceea ce se găseşte în text* şi ceea ce un critic atent la valorile formale şi la strategiile narative ar găsi acolo, chiar dacă Poe nu i-ar fi spus-o niciodată. Poe relua aşadar, pur şi simplu, în mod analitic şi chiar cam pedant, traiectoria pe care a parcurs-o inventînd, uneori reacţionînd doar la o sugestie sonoră. Poate că sunetul cuvîntului *Pallas* apare înainte de ideea că statuia trebuie să fie albă, poate că vine mai întîi ideea unui contrast între alb şi negru, poate că Poe s-a trezit într-o dimineaţă – sau a adormit într-o seară – avînd în minte, din motive întîmplătoare, cuvîntul *nevermore*. Dar nu contează de unde i-au venit în cap imaginile, fapt este că astfel şi-a construit palatul poetic, iar dacă a fost în stare să-şi dea seama de toate acestea ulterior, înseamnă că, în vreun fel, îşi dădea seama de ele inclusiv pe parcursul construcţiei.

În orice caz, ce sfidare pentru un traducător! Tu, parcă îi spune Poe, nu trebuie să-ţi baţi capul să pricepi care e mecanismul secret al versurilor mele, ţi-l spun eu, îndrăzneşte numai să conteşti că e acesta, îndrăzneşte numai să traduci făcînd abstracţie de el.

Pe urmă, avem norocul să dispunem atît de textul poetic, cît şi de reflecţiile critice ale primilor doi mari traducători ai *Corbului*, Baudelaire şi Mallarmé, care au pus chiar temeliile prestigiului european al lui Poe, pînă în ziua de azi considerat mai mare poet de această parte a Atlanticului, decît de cealaltă parte. Baudelaire şi Mallarmé citesc atît *Corbul*, cît şi *Philosophy of Composition* şi sînt mai ales admiratori ai perfecţiunii formale. Ce se întîmplă?

Baudelaire traduce *Le corbeau* în 1856, mai degrabă ca exerciţiu pentru a limpezi eseul despre filosofia compoziţiei şi, completînd totul cu observaţiile sale, îl prezintă ca fiind „La genèse d'un poème", pentru a-l include în *Histoires grotesques et curieuses*. Începe vorbind despre poetică şi recunoaşte că de obicei poeticile se modelează după opere, dar anunţă că de această dată avem de-a face cu un poet care „pretinde" că poezia lui a fost compusă pe baza

poeticii sale. Cu toate acestea, îşi exprimă imediat îndoiala că astfel s-a întîmplat şi se întreabă dacă, dintr-o ciudată vanitate, Poe n-a vrut cumva să pară mai puţin inspirat decît era. Oricum, el nu se pronunţă: „Les amateurs du *délire* seront peut-être révoltés par ces *cyniques* maximes; mais chacun en peut prendre ce qu'il voudra"*. La urma urmelor – recunoaşte el –, nu e rău să le dezvăluim cititorilor ce mare efort presupune acel obiect de lux care se numeşte Poezie. Şi, în fond, geniul îşi poate permite un strop de şarlatanie.

De fapt, Baudelaire se simte atras şi respins în acelaşi timp de sfidarea lui Poe. Cucerit de declaraţiile de poetică (dar poate că şi de instinctivele sale reacţii de cititor), consideră că întregul text se bazează pe un cuvînt „misterios şi profund, la fel de teribil ca infinitul", dar – vai – acest cuvînt şi-l închipuie imediat pe franţuzeşte şi în franceză îl pronunţă: *Jamais plus*. Deşi a citit declaraţiile lui Poe legate de accentuarea prelungită, în pronunţarea lui *o* şi a lui *r*, el preia din cuvîntul respectiv doar conţinutul, nu expresia. Traducerea care va rezulta nu va putea decît să fie dominată de această preliminară trădare. *Jamais plus* nu e un murmur care se prelungeşte lugubru în noapte, este o lovitură de ghilotină.

Baudelaire îşi dă seama că ar fi imposibil să încerce o „singerie rimée"** a textului-sursă şi îndată se lasă păgubaş: va traduce în proză. Propunîndu-şi să traducă în proză, îşi îndreaptă atenţia spre valorile de conţinut şi aminteşte insomnia şi disperarea, febra ideilor, violenţa culorilor, spaima, durerea. Opţiunea s-a realizat, în asemenea măsură încît, pentru a da o idee despre valoarea poetică a originalului, traducătorul lansează o invitaţie nefericită: încercaţi, zice el, să vă închipuiţi strofele cele mai emoţionante ale lui Lamartine, ritmurile cele mai minunate ale lui Hugo, împletiţi-le cu amintirile voastre despre cele mai rafinate terţine ale lui Gautier şi veţi avea o imagine aproximativă despre talentul poetic al lui Poe. Dar e vorba oare cu adevărat despre o traducere, în ceea ce ne propune Baudelaire? El însuşi a exclus deja asta, avem o parafrază poetică, sau cel mult o recreare pe modelul unui mic poem în proză. Un fel de *cam aşa ceva*.

---

* „Amatorii *delirului* vor fi eventual revoltaţi de aceste afirmaţii *cinice*; dar fiecare poate înţelege din ele ce vrea" (n.tr.).

** „Maimuţăreală rimată" (n.tr.).

Dar e cazul să dăm şi cîteva exemple, iar *The Raven* e foarte lung. Voi alege, prin urmare, trei strofe (de la a opta la a zecea) unde, după o serie de sextine care se termină cu *nothing more* şi *evermore* (care rimează cu *door*, *floor*, *before*, *implore*, *explore*, *Lenore*), corbul începe să repete obsesiv – şi împreună cu el tînărul îndrăgostit – *nevermore*:

Then This ebony bird beguiling my sad fancy into smiling,
By the grave and stern decorum of the contenance it wore,
„Though thy crest be shorn and shaven, thou", I said, „art sure no craven,
Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore –
Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore!"
Quoth the Raven „Nevermore".

Much I marvelled this ungainly fowl to hear discourse so plainly,
Though its answer little meaning – little relevancy bore;
For we cannot help agreeing that no living human being
Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door –
Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door,
With such name as „Nevermore".

But the Raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only
That one word, as if his soul in that one word he did outpour.
Nothing further then he uttered – not a feather then he fluttered –
Till I scarcely more than muttered „Other friends have flown before –
On the morrow he will leave me, as my Hopes have flown before."
Then the bird said „Nevermore".*

---

* „Şi, cum pasărea ursuză îmi stîrnea surîs pe buză/ Prin severa-i etichetă, gravă – am şoptit uşor/ «Deşi creasta ţi-e golaşă, nu pari o fiinţă laşă, –/ Corb spectral purtînd cămaşă de-ntuneric, foşnitor, –/ Spune-ţi numele de domn pe ţărmul Nopţii foşnitor!»/ Zise Corbul: «Nevermore».// Mult m-am minunat de-această pasăre cu tunsă creastă,/ Că vorbea, – deşi răspunsul nu era lămuritor;/ Însă nimănui în viaţă nu i se arată-n faţă/ Pasăre tronînd semeaţă chiar deasupra pe uşor, –/ Pasăre sau arătare stînd pe-un bust, lîngă uşor,/ Cu-acest nume «Nevermore».// Însă Corbul care-acuma sta pe bust rostise numai/ Un cuvînt în care-ntregu-i suflet se stingea de dor./ N-am mai zis nimic, – o vreme n-a mişcat nici el din pene, –/ Pînă ce-am şoptit alene «*Alţi* amici s-au dus în zbor;/

Iată cum traduce Baudelaire:

Alors, cet oiseau d'ébène, par la gravité de son maintient et la sévérité de sa physionomie, induisant ma triste imagination à sourire: „Bien que ta tête, – lui dis-je, – soit sans huppe et sans cimier, tu n'es certes pas un poltron, lugubre et ancien corbeau, voyageur parti des rivages de la nuit. Dis-moi quel est ton nom seigneurial aux rivages de la nuit plutonienne! Le corbeau dit: „Jamais plus!".

Je fus émerveillé que ce disgracieux volatile entendît si facilement la parole, bien que sa réponse n'eût pas un bien grand sens et ne me fît pas d'un grand secours; car nous devons convenir que jamais il ne fut donné à un homme vivant de voir un oiseau au-dessus de la porte de sa chambre, un oiseau ou une bête sur un buste sculpté au-dessus de la porte de sa chambre, se nommant d'un nom tel que *Jamais plus*!

Mais le corbeau, perché solitairement sur le buste placide, ne proféra que ce mot unique, comme si dans ce mot unique il répandait toute son âme. Il ne prononça rien de plus; il ne remua pas une plume, – jusqu'à ce que je me prisse à murmurer faiblement: „D'autres amis se sont déjà envolés loin de moi; vers le matin, lui aussi, il me quittera comme mes anciennes espérances déjà envolées". L'oiseau dit alors: „Jamais plus!".

Mallarmé ar fi trebuit să fie şi mai sensibil decît Baudelaire la strategiile *Verbului*. Dar, mai mult decît Baudelaire, el bănuieşte (în „Adnotările" sale pe marginea *Corbului*) că declaraţiile de poetică ale lui Poe sînt doar un „joc intelectual" şi aminteşte o scrisoare a lui Susan Achard Wirds către William Gill în care se spune: „Discutînd despre *Corbul*, Mr. Poe m-a asigurat că explicaţia pe care a publicat-o despre metoda sa de compunere a operei nu avea în ea nimic autentic... Ideea că poezia ar fi putut să fie compusă astfel i-a venit la sugestia comentariilor şi a investigaţiilor făcute de critici. A inventat aşadar

---

Mîine şi *el* o să plece, ca Speranţa mea, în zbor.»/ Dar el zise: «Nevermore»" (E.A. Poe, *Corbul*, trad. Ştefan Augustin Doinaş, în vol. *Annabel Lee şi alte poeme*, versuri, Bucureşti, Ed. Univers, 1987, p. 138) (n.tr.).

această relatare, ca o simplă experienţă ingenioasă. Şi a fost surprins şi amuzat că a fost luată ca o declaraţie făcută *bona fide*". Am spus-o deja, poate că aşa au stat lucrurile, dar se poate şi ca Poe să fi luat nu criticii peste picior, ci pe doamna Achard Wirds. Oricum, nu prea contează. Dar pare totuşi să conteze pentru Mallarmé, fiindcă, aş îndrăzni să spun, îl scuteşte de sfînta datorie pe care trebuia s-o resimtă, mai mult ca oricare altul, de a realiza în propria limbă toate acele manevre supreme ale Poeziei. Şi totuşi, el recunoaşte că, indiferent că era sau nu un joc, Poe a proclamat pe bună dreptate că „tout hasard doit être banni de l'œuvre moderne et n'y peut être que feint: et que l'éternel coup d'aile n'exclut pas le regard lucide scrutant les espaces dévorés par son vol"*. Dar vai, intră în funcţiune un fel de subterană rea-credinţă şi, din teama de a se confrunta cu o misiune imposibilă, traduce şi el în proză şi, fie sub influenţa lui Baudelaire, fie pentru că limba nu-i permitea să se descurce mai bine, optează pentru *Jamais plus*.

Este adevărat că, la început, încearcă să păstreze unele asonanţe interne, dar de fapt, ca să ne păstrăm la sextinele în discuţie, pseudotraducerea lui, poate mai bogată şi mai seducătoare decît a lui Baudelaire, se menţine la acelaşi nivel de fericită adaptare:

> Alors cet oiseau d'ébène induisant ma triste imagination au sourire, par le grave et sévère décorum de la contenance qu'il eut: „Quoique ta crête soit cheue et rase, non! dis-je, tu n'es pas pour sûr un poltron, spectral, lugubre et ancien Corbeau, errant loin du rivage de Nuit – dis-moi quel est ton nom seigneurial au rivage plutonien de Nuit". Le Corbeau dit: „Jamais plus".
>
> Je m'émerveillai fort d'entendre ce disgracieux volatile s'énoncer aussi clairement, quoique sa réponse n'eût que peu de sens et peu d'à-propos; car on ne peut s'empêcher de convenir que nul homme vivant n'eut encore l'heur de voir un oiseau au-dessus de la porte de sa chambre – un oiseau ou toute autre bête sur le buste sculpté, au-dessus de la porte de sa chambre, avec un nom tel que: „Jamais plus".

---

* „Orice hazard trebuie alungat din opera modernă şi nu poate apărea decît în mod fictiv: iar eternul filfîit de aripă nu exclude privirea lucidă, scrutînd spaţiile devorate de zborul ei" (n.tr.).

Mais le Corbeau, perché solitairement sur ce buste placide, parla ce seul mot comme si, son âme, en ce seul moment, il la répandait. Je ne proférai donc rien de plus : il n'agita donc pas de plume – jusqu'à ce que je fis à peine davantage que marmotter „D'autres amis déjà ont pris leur vol – demain il me laissera comme mes Espérances déjà ont pris leur vol". Alors l'oiseau dit : „Jamais plus"[1].

Lectura lui Baudelaire şi cea a lui Mallarmé au atîrnat, fireşte, ca o ghiulea de picioarele următorilor traducători francezi. De pildă, Gabriel Mourey (1910) traduce în versuri şi păstrează cîteva rime şi asonanţe, dar, ajuns la momentul decisiv, se adaptează la decizia celor doi mari predecesori :

...Corbeau fantômal, sombre et vieux, errant loin du rivage de la Nuit –
Dis-moi quel est ton nom seigneurial sur le rivage Plutonien de la Nuit ! "
Fit le Corbeau : „Jamais plus".

Mulţi cititori care apreciază cele două versiuni ale lui Baudelaire şi Mallarmé înclină să sugereze că, de fapt, cele două texte în proză produc acelaşi efect de fascinaţie şi mister pe care Poe voia să-l producă. S-a spus că îl produc la nivelul conţinutului, şi nu neapărat al expresiei, prin urmare realizează o opţiune radicală – iar pe acest subiect fac trimitere la capitolele următoare, unde va fi vorba despre recreare şi adaptare. Dar aici aş vrea să subliniez o problemă fundamentală.

Traducerea este o strategie care îşi propune să producă, într-o altă limbă, acelaşi efect ca şi al discursului-sursă, iar despre discursurile poetice se spune că ţintesc să creeze un efect estetic. Dar Wittgenstein (1966) se întreba ce s-ar întîmpla dacă, după ce am identifica efectul pe care un menuet îl produce asupra ascultătorilor, s-ar inventa un ser fiziologic care, injectat cu grijă, să creeze în creier acelaşi stimul

1. Ca să nu mai vorbim despre erorile de traducere care au fost puse în lumină şi se pot găsi enumerate în ediţia Gallimard indicată la bibliografie, ca de exemplu, în ultima strofă citată, *nothing further then he uttered*, care devine, prosteşte, *je ne proférai donc rien de plus* („n-am mai scos apoi nici o vorbă").

ca şi cel produs de menuet. El observa că n-ar fi vorba de unul şi acelaşi lucru, fiindcă nu efectul, ci tocmai *acel* menuet este important[1]. Efectul estetic nu e un răspuns fizic sau emotiv, ci îndemnul de a examina cum anume a fost provocat răspunsul fizic sau emotiv de către forma respectivă, într-un fel de „du-te-vino" permanent între efect şi cauză. Aprecierea estetică nu se epuizează în efectul resimţit, ci şi în aprecierea strategiei textuale care o produce. Această apreciere antrenează şi strategiile stilistice concretizate la nivelul substanţei. Care este o altă modalitate de-a indica, împreună cu Jakobson, *autoreflexivitatea* limbajului poetic.

Traducerea unui text poetic ar trebui să permită realizarea aceluiaşi „du-te-vino" între manifestarea liniară şi conţinut. Dificultatea de a lucra cu substanţele face ca – observaţie veche de cînd lumea – poezia să fie mai greu de tradus decît orice alt gen textual, fiindcă aici (vezi Eco 1985: 253) avem o serie de constrîngeri la nivelul manifestării liniare care determină conţinutul, şi nu invers, cum se întîmplă în discursurile cu funcţie referenţială. Din acest motiv, în traducerea poetică se mizează adeseori pe *recrearea radicală*, ca o supunere la sfidările textului originar, pentru a-l reface într-o altă formă şi cu alte substanţe (traducătorul încercînd să rămînă fidel nu faţă de literă, ci faţă de un principiu inspirator, a cărui identificare depinde, fireşte, de interpretarea critică a traducătorului).

Dar dacă aşa stau lucrurile, nu e suficient să reproducem efectul. Trebuie să-i oferim cititorului traducerii aceleaşi oportunităţi pe care le avea cititorul textului original, acelea de a „demonta mecanismul", de a înţelege (şi a savura) modalităţile în care e produs efectul. Baudelaire şi Mallarmé eşuează în această direcţie. Alţi traducători ai *Corbului*, în schimb, au încercat să iasă din încurcătură – şi probabil avînd limpede în minte *Filosofia compoziţiei*.

De exemplu, versiunea portugheză a lui Fernando Pessoa se străduieşte să respecte un ritm constant, păstrează rimele şi asonanţele interne ale diferitelor strofe; dar şi ea renunţă la efectul rimat al lui *nevermore*. În timp ce expresia franceză *Jamais plus* menţine, prin acel *u*, un efect fonosimbolic încărcat de tensiune, limba portugheză îl pierde, lăsîndu-l pe seama altor vocale, mai deschise. Dar poate că regăseşte o modalitate de a reda „accentuarea prelungită".

1. *Cf.* şi observaţiile lui Rustico (1999).

„Ó velho Corvo emigrado lá das trevas infernaes!
Dize-me qual o teu nome lá nas trevas infernaes".
Disse o Corvo: „Nunca mais".

...que uma ave tenha tido pousada nos seus humbraes,
ave ou bicho sobre o busto que ha por sobre seus humbraes,
com o nome „Nunca mais".

...perdido, murmurai lento, „Amigo, sonhos – mortaes
todos... todos já se foram. Amanhã também te vaes".
Disse o Corvo, „Nunca mais".

Accentuarea prelungită a vocii prin intermediul unor vocale deschise încerca s-o redea şi o traducere italiană de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, a lui Francesco Contaldi, dar nu transpunea sensul obsedant al refrenului şi în fiecare strofă reda pe *nevermore* în mod diferit: *E non altro, pensai*; *Sol questo e nulla mai*; *E il corvo: Non più mai!* ; *E l'uccello: Non mai!*.

Am găsit pe internet (dar iarăşi fără indicaţii bibliografice) o versiune spaniolă şi una germană. Prima reface o structură metrică proprie – chiar dacă ceva mai fredonată – şi salvează rima, în schimb pentru *nevermore* urmează specificul limbii şi, probabil, lecţia lui Pessoa:

Frente al ave, calva y negra,
mi triste animo se alegra,
sonreido ante su porte,
su decoro y gravedad.
„– No eres – dije – algun menguado,
cuervo antiguo que has dejado
las riberas de la Noche,
fantasmal y senorial!
En plutonicas riberas,
cual tu nombre senorial?"
Dijo el Cuervo: „– Nunca mas".

Me admiro, por cierto, mucho
que asi hablara el avechucho.
No era aguda la respuesta,

ni el sentido muy cabal;
pero en fin, pensar es llano
que jamais viviente humano
vio, por gracia, a bestia o pajaro,
quieto alla en el cabezal
de su puerta, sobre un busto
que adornara el cabezal,
con tal nombre: Nunca mas.

Pero, inmovil sobre el busto
venerable, el Cuervo adusto
supo solo en esa frase
su alma oscura derramar.
Y no dijo mas en suma,
ni movio una sola pluma.
Y yo, al fin: „– Cual muchos otros
tu tambien me dejaras.
Perdi amigos y esperanzas:
tu tambien me dejaras.
Dijo el Cuervo: „– Nunca mas".

Tocmai de specificul limbii îmi pare avantajată versiunea germană, poate – dintre cele pe care le cunosc – cea mai aproape de *nevermore* şi de jocul de rime şi asonanţe pe care-l impune:

Doch das wichtige Gebaren
dieses schwarzen Sonderbaren
Löste meines Geistes Trauer
Bald zu lächelndem Humor.
„Ob auch schäbig und geschoren,
kommst du," sprach ich unverfroren,
„Niemand hat dich herbeschworen
Aus dem Land der Nacht hervor.
Tu mir kund, wie heißt du, Stolzer
Aus Plutonischem Land hervor?"
Sprach der Rabe: „Nie, du Tor."

Daß er sprach so klar verständlich –
Ich erstaunte drob unendlich,

BCU IASI - FRANCOPHONE UNIVERSITY LIBRARY

kam die Antwort mir auch wenig
sinnvoll und erklärend vor.
Denn noch nie war dies geschehen:
Über seiner Türe stehen
Hat wohl keiner noch gesehen
Solchen Vogel je zuvor –
Über seiner Stubentüre
Auf der Büste je zuvor,
Mit dem Namen „Nie, du Tor."

Doch ich hört in seinem Krächzen
Seine ganze Seele ächzen,
war auch kurz sein Wort, und brachte
er auch nichts als dieses vor.
Unbeweglich sah er nieder,
rührte Kopf nicht noch Gefieder,
und ich murrte, murmelnd wieder:
„Wie ich Freund und Trost verlor,
Wird ich morgen ihr verlieren –
Wie ich alles schon verlor."
Sprach der Rabe: „Nie, du Tor."

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

Pe cînd într-o versiune făcută în scopuri practic-informative se poate presupune că *nunca mais* ori *jamais plus* sînt un sinonim rezonabil pentru *nevermore*, în cazul poeziei lui Poe nu se poate, fiindcă substanţa extralingvistică devine pertinentă. Iar asta se spunea în Eco (1975, §3.7.4), atunci cînd se afirma că, în textele cu funcţie poetică (nu doar lingvistice), continuitatea expresivă este segmentată suplimentar.

Uneori, prin urmare, substanţa extralingvistică îi impune traducătorului un eşec. Şi totuşi, chiar dacă s-ar accepta ideea că poezia este prin definiţie intraductibilă – şi cu siguranţă multe poezii sînt astfel –, textul poetic ar rămîne ca o piatră de încercare pentru orice tip de traducere, fiindcă scoate în evidenţă faptul că o traducere poate fi considerată într-adevăr mulţumitoare doar atunci cînd respectă (într-un anumit mod care trebuie negociat) inclusiv substanţele manifestării liniare, chiar şi dacă e vorba de transpuneri instrumentale, utilitariste şi aşadar lipsite de pretenţii estetice.

Dar aş vrea să închei capitolul cu un gînd optimist. Am văzut cît de greu e să-l traduci pe Eliot, cum mari poeţi n-au putut să-l înţeleagă pe Poe, cum Montale îi sfidează pe traducătorii cei mai înverşunaţi şi cît de dificil e să redai limba lui Dante. Dar este oare imposibil să-l faci pe cititorul modern să guste terţa rimă, endecasilabul, savoarea textului dantesc fără să recurgi pentru asta la arhaisme pe care limba-ţintă nu le-ar putea suporta?

E limpede că în situaţia mea este vorba despre o opţiune de gust, dar consider ca pe o mare performanţă rezultatul obţinut de Haroldo de Campos, nu întîmplător un poet brazilian contemporan, în transpunerile sale din *Paradisul*. Citez un singur exemplu, începutul cîntului XXXI, şi sînt atît de convins de farmecul acestei versiuni încît o supun atenţiei cititorului fără a mai aminti originalul. Am impresia că traducerea nu numai că poate fi admirată de cititorul portughez care nu-l cunoaşte pe Dante, dar poate fi recunoscut şi textul autentic, de către acela care şi-l aminteşte. Există aproximări şi aproximări, iar acesta e un exemplu aproape perfect:

A forma assim de uma cândida rosa
vi que assumia essa coorte santa
que no sangue de Cristo fez-se esposa;

e a outra, que a voar contempla e canta
a gloria do alto bem que a enamora,
e a bondade que esparze graça tanta,

come enxame de abelhas que se enflora,
e sai da flor, e unindo-se retorna
para a lavra do mel que doura e odora,

descia à grande rosa que se adorna
de tanta pétala, e a seguir subia
ao pouso que o perpetuo Amor exorna.

Nas faces, viva chama se acendia;
nas asas, ouro; as vestes de um alvor
que neve alguma em branco excederia.

Quando baixavam, grau a grau, na flor,
da vibraçao das asas revoadas
no alto, dimanava paz e ardor*.

* „În chipul unei albe roze-acu/ văzui oştirea cea de sfinţi pe care/ prin sînge Crist mireasă şi-o făcu.// Ci-a doua, care vede şi-n zburare/ slăveşte gloria cui o 'namorează/ şi-a cui iubire-o face-aşa de mare,// ca roi de-albine, care-acum s-aşează/ pe flori, şi-acum ia drumul înapoi/ spre stupul unde-un dulce suc lucrează,// aşa pe floarea cea cu multe foi/ descinse-ntîi, şi-a-ntors unde-n vecie/ petrece-a ei iubire-n harnic roi ; // şi feţe-aveau ca flacăra cea vie,/ şi-aripi de aur ; alb tot restu-l au/ cum nu-i zăpadă alb-aşa să fie.// Şi-aşa din grad în grad cum scoborau/ pe floare, răspîndeau şi-amor şi-ardoare/ prin dulce vînt de-aripi ce le mişcau" (Dante Alighieri, *Divina Comedie*, ed. cit., p. 711) (n.tr.).

12.
Recrearea radicală

Să venim acum la un fenomen care, din punct de vedere editorial şi comercial, i-ar aparţine categoriei de traducere propriu-zisă şi care totuşi reprezintă, în acelaşi timp, un exemplu frapant de licenţă interpretativă: recrearea radicală.

În capitolul 5 au fost examinate anumite situaţii de refacere parţială, în care traducătorii, pentru a rămîne fideli faţă de sensul de profunzime sau faţă de efectul pe care textul trebuia să-l producă în planul expresiei, îşi permiteau şi erau obligaţi să-şi permită anumite licenţe, uneori încălcînd referinţa. Dar există şi ocazii de recreare mai radicală, care se dispun pe o gradaţie, ca să spunem astfel, de licenţe, pînă la depăşirea pragului dincolo de care nu mai există nici o reversibilitate. Trebuie spus că, în asemenea cazuri, dacă orice mecanism de traducere ar transpune la loc, în modul cel mai desăvîrşit, textul-ţintă într-o altă variantă din limba-sursă, ar fi greu să mai recunoşti originalul.

12.1. Cazul Queneau

Traducerea mea italiană din *Exerciţii de stil* de Raymond Queneau oferă, în multe pasaje, ocazia unei recreări radicale. *Exerciţiile de stil* prezintă o serie de variaţiuni ale unui text de bază, de o dezarmantă simplitate:

> Dans l'S, à une heure d'affluence. Un type dans les vingt-six ans, chapeau mou avec cordon remplaçant le ruban, cou trop long comme si on lui avait tiré dessus. Les gens descendent. Le type en question

s'irrite contre un voisin. Il lui reproche de le bousculer chaque fois qu'il passe quelqu'un. Ton pleurnichard qui se veut méchant. Comme il voit une place libre, se précipite dessus.
Deux heures plus tard, je le rencontre Cour de Rome, devant la gare Saint-Lazare. Il est avec un camarade qui lui dit: „Tu devrais faire mettre un bouton supplémentaire à ton pardessus". Il lui montre où (à l'échancrure) et pourquoi*.

Sulla S. in un'ora di traffico. Un tipo di circa ventisei anni, cappello floscio con una cordicella al posto del nastro, collo troppo lungo, come se glielo avessero tirato. La gente scende. Il tizio in questione si arrabbia con un vicino. Gli rimprovera di spingerlo ogni volta che passa qualcuno. Tono lamentoso, con pretese di cattiveria. Non appena vede un posto libero, vi si butta. Due ore più tardi lo incontro alla Cour de Rome davanti alla Gare Saint-Lazare. È con un amico che gli dice: „Dovresti fare mettere un bottone in più al soprabito". Gli fa vedere dove (alla sciancratura) e perché.

Unele dintre exerciţiile lui Queneau se referă în mod clar la conţinut (textul de bază este modificat prin litote, sub formă de pronostic, de vis, de comunicat de presă etc.) şi sînt potrivite pentru o traducere propriu-zisă. Altele se referă însă la expresie. În asemenea situaţii, textul de bază este interpretat prin diverse *metagrafii* (adică anagrame, permutări într-un număr crescător de litere, lipograme etc.) sau *metaplasme* (onomatopee, sincope, metateze etc.). Nu se putea rezolva altfel decît prin recreare. Dacă, de pildă, pariul autorului era să redea textul de bază fără a folosi niciodată litera *e*, fireşte că în

* „În autobuzul S, la o oră de vîrf. Un tip de vreo douăzeci şi şase de ani, pălărie moale cu şnur în loc de panglică, gîtul prea lung, ca şi cum cineva ar fi tras de el. Lumea coboară. Tipul în cauză se înfurie pe un vecin. Îi reproşează că îl împinge de fiecare dată cînd trece cineva. Ton plîngăreţ, care se vrea rău. Cum vede un loc liber se repede spre el./ Două ore mai tîrziu îl întîlnesc la Cour de Rome, în faţa gării Saint-Lazare. E cu un amic care îi spune: «Ar trebui să-ţi mai pui un nasture la pardesiu». Îi arată unde (la răscroială) şi de ce" (Raymond Queneau, *Exerciţii de stil*, trad. Romulus Bucur *et al.*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2004, p. 33) (n.tr.).

italiană trebuia refăcut acelaşi exerciţiu, fără a se mai respecta, cuvînt cu cuvînt, originalul. Astfel, dacă originalul spunea: *Au stop, l'autobus stoppa. Y monta un zazou au cou trop long...*[*], versiunea italiană trebuia să includă acelaşi efect, spunînd: *Un giorno, diciamo alle dodici in punto, sulla piattaforma di coda di un autobus S, vidi un giovanotto dal collo troppo lungo...*[1]

Exerciţiile lui Queneau includ însă şi referinţe la forme poetice, unde traducerea a pornit, de asemenea, pe calea recreării radicale. Acolo unde textul original spunea povestea în versuri alexandrine, cu referire parodică la tradiţia literară franceză, eu mi-am permis să redau întîmplarea folosind o referinţă, de asemenea parodică, la un cînt al lui Leopardi. În fine, exerciţiul intitulat *Maladroit* m-a împins la limita emulaţiei libere, şi vorbirea franţuzească aproape afazică a devenit discursul unui „revoltat social" dintr-o adunare studenţească din 1977.

O modificare se întîlneşte printre anglicisme:

> Un dai vers middai, je tèque le beusse et je sie un jeugne manne avec une grète nèque et un hatte avec une quainnde de lèsse tresses. Soudainement ce jeugne manne bi-queumze crézé et acquiouse un respectable seur de lui trider sur les toses. Puis il reunna vers un site eunoccupé. A une lète aoure je le sie égaine; il vouoquait eupe et daoune devant la Ceinte Lazare stécheunne. Un beau lui guivait un advice à propos de beutone [...][**].

Să traduci anglicisme franţuzeşti prin anglicisme italieneşti nu-i greu, e de ajuns să nu transpui cuvînt cu cuvînt, ci să-ţi închipui cum ar putea vorbi un italian într-o engleză macaronică. Iată recrearea mea:

---

* „La stop autobuzul a stopat. A urcat un ciudat cu gîtul cam lung..." (*ibidem*, p. 122) (n.tr.).

1. Redundanţa din textul-ţintă constituia din partea mea o sfidare: încercam să evit litera E într-un număr mai mare de cuvinte decît cele din original.

** „Uan dei spre middei am teicuit busul şi sii un june man cu un greit nec şi cu un het cu şnur less împletit kaind. Brusc, acest june man bicams creizi şi achiuză un respectabăl săr că-l calcă pe tăuz. Apoi ranează spre un sit anocupat./ O oră mai leitär îl sii ăghein; mergea apăndaun în faţă la Seint Lazar steişăn. Un frumuşel îi dădea ădvais apropo de un batăn" (R. Queneau, *Exerciţii de stil*, ed. cit., p. 123) (n.tr.).

Un dèi, verso middèi, ho takato il bus and ho seen un yungo manno con uno greit necco e un hatto con una ropa texturata. Molto quicko questo yungo manno becoma crazo e acchiusa un molto respettabile sir di smashargli i fitti. Den quello runna tovardo un aunocchiupato sitto. Leiter lo vedo againo che ualcava alla steiscione Seintlàsar con uno friendo che gli ghiva suggestioni sopro un bàtton del cot [...].

Dar un alt exerciţiu se revendica de la italienisme şi suna astfel:

Oune giorne en pleiné merigge, ié saille sulla plata-forme d'oune otobousse et là quel ouome ié vidis? ié vidis oune djiovanouome au longué col avé de la treccie otour dou cappel. Et le dittò djiovanouome au longuer col avé de la treccie outour du cappel. Et lé ditto djiovaneouome aoltragge ouno pouovre ouome à qui il rimproveravait de lui pester les pieds et il ne lui pestarait noullément les pieds, mai quand il vidit oune sedie vouote, il courrit por sedersilà.
A oune ouore dé là, ié lé révidis qui ascoltait les consigles d'oune bellimbouste et zerbinotte a proposto d'oune bouttoné dé pardéssousse*.

Aş fi putut lăsa textul originar, dar cuvintele care cititorului francez îi sună ca italienisme n-au acelaşi efect asupra cititorului italian. Prin urmare, am hotărît să inversez jocul: şi un text italian putea fi construit cu franţuzisme. Iată rezultatul:

Allora, un jorno verso mesojorno egli mi è arrivato di rencontrare su la bagnola de la linea Es un signor molto marante con un cappello tutt'affatto extraordinario, enturato da una fisella in luogo del rubano et un collo molto elongato. Questo signor là si è messo a discutar con un altro signor che gli pietinava sui piedi expresso; e minacciava di lui cassare la figura. Di' dunque! Tutto a colpo questo mecco va a seder su una piazza libera.

---

* „Într-o giorno, în mezzozi, io stăteam pe plataforma unui otobuso e che vidit in questo loco: vidit uno giovane con gîtul longo e con şnuro în juro del acoperămînto. Zisso giovane ultragie uno amărăşteano la care îi aduceva imputare că îl calcă pe picioare e questo nulla călcare pe picioare, iar quando văzu uno loco golo fugire să se aşedere./ După uo uoră lo revidi ascoltando la consultazione di uno belimbusto e di uno fante apropo del butono del pardisù" (*ibidem*, p. 136) (n.tr.).

Due ore appresso lo ritrovo sul trottatoio di Cour de Rome in treno di baladarsi con un copino che gli suggère come depiazzare il bottone del suo perdisopra. Tieni, tieni, tieni!

După cum se vede, pe cînd refăceam am mai pus şi de la mine, fiindcă nu voiam să scap italienizarea exclamaţiei franţuzeşti *tiens, tiens, tiens!*

Să trecem peste faptul că recreările mele, în ediţia italiană, apar faţă în faţă cu originalul francez, drept care cititorul îşi dă seama de sfidările pe care le lansez sau de pariul meu: după ce Queneau a jucat o anumită partidă, cu un număr de mutări precise, eu încercam să vin pe urmele lui, rezolvînd traseul cu acelaşi număr de mutări, chiar dacă schimbam textul. Este evident că, după unele din textele recreate de mine, nici un traducător, care habar n-are de original, n-ar fi în stare să refacă – în afara contextului – originalul de la care am plecat eu. Dar acum evoluăm pe diverse trepte de „licenţă".

12.2. Cazul Joyce

Cred că nu se poate traduce Joyce fără a se face simţit cumva stilul gîndirii irlandeze, umorul dublinez, chiar şi cu preţul menţinerii unor termeni în engleză sau al includerii a numeroase note de subsol[1]. Şi totuşi, chiar Joyce ne propune un exemplu esenţial de transpunere în mod fundamental *target-oriented*: e traducerea acelui episod din *Finnegans Wake* numit „Anna Livia Plurabelle". Această versiune, deşi apărută iniţial sub numele lui Frank şi Settani, care fireşte că au colaborat la ea, trebuie considerată ca aparţinîndu-i lui Joyce însuşi[2]. Pe de altă parte, şi traducerea franceză după „Anna

1. Frank Budgen, în *James Joyce and The making of Ulysses* (Londra, Grayson, 1934), susţine că era „fundamental pentru Joyce să facă astfel încît să nu putem înlocui oraşul nostru cu al său" (ed. Oxford U.P., 1972: 71).
2. „Anna Livia Plurabella", *Prospettive*, IV, 2, IV, 11-12, 1940. Această versiune conţinea interpolări ale lui Ettore Settani. O primă variantă, datorată colaborării dintre Joyce şi Nino Frank, din 1938, a fost editată de Jacqueline Risset în Joyce, *Scritti Italiani* (Milano, Mondadori, 1979).

Livia", la care au colaborat mulţi scriitori, ca Beckett, Soupault şi alţii, este considerată deja, în mare măsură, ca fiind opera lui Joyce însuşi[1].

Este vorba despre un caz cu totul special de recreare radicală, deoarece Joyce, pentru a reda principiul fundamental care domină în *Finnegans Wake*, adică principiul *pun*, sau al *cuvîntului-valiză*, nu a ezitat să rescrie, să reconceapă radical propriul text. Acesta nu mai are nici o legătură cu sonorităţile tipice ale textului englezesc şi cu universul său lingvistic şi dobîndeşte un ton „toscanizant". Şi totuşi, s-a sugerat lectura acestei traduceri pentru a se înţelege mai bine originalul şi, într-adevăr, tocmai efortul de realizare a principiului de aglutinare lexicală, într-o altă limbă decît engleza, dezvăluie care este structura dominantă din *Finnegans Wake*.

Finnegans Wake nu e scris în engleză, ci în „finneganiană", iar finneganiana a fost definită de către unii ca fiind o limbă inventată. În realitate nu este o limbă inventată, ca limbajul transmental al lui Hlebnikov, sau limbile poetice ale lui Morgenstern şi Hugo Ball, unde nu există o posibilă traducere, fiindcă efectul fonosimbolic se bazează tocmai pe absenţa oricărui nivel semantic. *Finnegans Wake* e mai degrabă un text plurilingv. Prin urmare, ar fi la fel de inutil să-l traduci, fiindcă el e deja tradus. Să transpui limbajul *pun*, în care ar exista un radical englez T şi un radical italian I, ar însemna cel mult să transformi sintagma TI într-o sintagmă IT. Este ceea ce au încercat să facă mulţi traducători, cu rezultate inegale.

Însă de fapt *Finnegans Wake* nu e nici măcar un text plurilingv: adică e astfel, dar numai din punctul de vedere al limbii engleze. Este un text plurilingv aşa cum putea să şi-l închipuie un anglofon. Am impresia, prin urmare, că opţiunea lui Joyce, traducător al său însuşi, a fost să gîndească textul-ţintă (francez sau italian) ca pe un text plurilingv, aşa cum putea să şi-l închipuie un francofon sau un italofon.

Versiunea italiană, împreună cu cea franceză, textul original şi alte versiuni succesive se află acum în Joyce, *Anna Livia Plurabelle*, Rosa Maria Bollettieri Bosinelli ed. (Torino, Einaudi, 1996), cu introducerea mea.

1. „Anna Livia Plurabelle", *La Nouvelle Revue Française*, XIX, 212, 1931. Chiar dacă aici se traduce după versiunea „Anna Livia" din 1928, iar textul italian traduce după cea definitivă din 1939, nu există diferenţe sensibile în privinţa pasajelor pe care le voi cita.

Astfel, dacă – aşa cum sugerase deja Humboldt – a traduce înseamnă nu numai a-l conduce pe cititor să înţeleagă limba şi cultura de origine, ci şi să o îmbogăţească pe a sa proprie, nu există îndoială că orice traducere din *Finnegans Wake*, în măsura în care conduce propria limbă să exprime ceea ce anterior nu putea (aşa cum procedase Joyce cu limba engleză), o ajută să facă un pas înainte. E posibil ca pasul respectiv să fie prea mare, ca limba respectivă să nu suporte experimentul, dar ceva totuşi s-a întîmplat.

Joyce se află în situaţia de a transpune o limbă, aşa docilă faţă de *pun*, faţă de neologism şi faţă de cuvintele-vagon cum este engleza (îndatorată abundenţei de termeni monosilabici), într-o limbă ca italiana, rezistentă la neologismul prin aglutinare. În faţa unor expresii germane de tipul *Kunstwissenschaft* sau *Frauprofessor*, limba italiană capitulează. La fel i se întîmplă şi cu *splash-down*. Se refugiază în poeticul termen *ammarare* (care exprimă coborîrea blîndă a hidroavionului pe suprafaţa apei, dar nu şi căderea brutală a navetei spaţiale în apa mării). Pe de altă parte, orice limbă îşi are propriul specific: pentru aselenizare, engleza foloseşte în mod impropriu vechiul *to land*, în timp ce italiana a inventat *allunare*. Asta e. Dar dacă ar trebui să traducem un text care descrie modul tulburător de *landing* al unei navete spaţiale, *land* ar fi un cuvînt monosilabic, pe cînd *alluna* e compus din trei silabe. Ar apărea astfel probleme de ritm.

Să vedem chiar acum un exemplu în care Joyce, constrîns să traducă un ritm propriu limbii engleze, reformulează textul pentru a-l adapta mai întîi la limba franceză, apoi la italiană.

> Tell me all, tell me now. You'll die when you hear. Well, you know, when the old cheb went futt and did what you know. Yes, I know, go on.

Avem aici treizeci de cuvinte monosilabice. Versiunea franceză încearcă să redea aceeaşi structură monosilabică, cel puţin din punct de vedere oral:

> Dis-moi tout, dis-moi vite. C'est à en crever. Alors, tu sais, quand le vieux gaillarda fit krack et fit ce que tu sais. Oui je sais, et après, après?

Douăzeci şi cinci de monosilabe. Nu-i rău. Iar celelalte cuvinte au doar două sau, cel mult, trei silabe. Ce se întîmplă în italiană, o limbă cu puţine monosilabe (măcar comparativ cu engleza)?

> Dimmi tutto, e presto presto. Roba da chiodi! Beh, sai quando il messercalzone andò in rovina e fe' ciò che fe'? Sì, lo so, e po' appresso?

Şaisprezece monosilabe, însă cel puţin jumătate sînt conjuncţii, articole şi prepoziţii, particule proclitice fără accent tonic, dar se leagă la cuvîntul care urmează şi, eventual, în ce priveşte efectul sonor, îl prelungesc. Toate celelalte cuvinte au două, trei sau chiar patru şi cinci silabe. Ritmul pasajului nu mai e deloc monosilabic. Dacă textul englezesc are un ritm de jazz, cel italienesc e în paşi de operă. Iar asta e opţiunea lui Joyce. Examinînd alte pasaje din versiunea lui italiană, găsim cuvinte foarte lungi, ca *scassavillani*, *lucciolanterna* şi *pappapanforte*, *freddolesimpellettate*, *inapprodabile*, *vezzeggiativini* – lungi şi pentru lexicul italian, încît Joyce a trebuit să le inventeze.

Fireşte că *Finnegans Wake* recurge şi la cuvinte compuse destul de lungi, dar de obicei mizează pe contopirea a două cuvinte scurte. Întrucît limba italiană nu era potrivită pentru această soluţie, Joyce a recurs la varianta opusă: a căutat un ritm polisilabic. Pentru a obţine acest rezultat, adeseori nu l-a interesat dacă textul italian spune altceva decît cel englezesc.

Să dăm un exemplu foarte semnificativ. Spre finalul celui de-al doilea pasaj tradus, găsim următoarele:

> Latin me that, my trinity scholard, out of eure sanscreed into oure eryan!

Fără a dori să identificăm toate aluziile, unele sar în ochi. Există două referinţe lingvistice, la latină şi la sanscrită, căreia îi este reafirmată originea ariană. Există Sfînta Treime, dar nu şi credinţa (să luăm în considerare că împotriva dogmei trinitare s-a manifestat o erezie ariană), se percep în planul secund Erin şi Trinity College. În plus, dar numai pentru filologul maniac, există o referinţă la rîurile Ure, Our şi Eure (vom vedea mai tîrziu ce rol au rîurile în

Finnegans Wake). Versiunea franceză hotărăşte să rămînă fidelă faţă de nucleul asociativ central (deşi pierde mult) şi traduce:

Latine-moi ça mon prieux escholier, de vostres sanscroi en notre erryen.

Putem recunoaşte în lanţul de asocieri *prieur-pieux-prière* un ecou din Sfînta Treime, în *sanscroi* trimiterea atît la sanscrită, cît şi la *sans croix* şi la *sans foi*, iar în *erryen* inclusiv o oarecare aluzie la eroare.

Iar acum să trecem la versiunea italiană. Aici evident autorul a hotărît că referinţele lingvistice trebuie să treacă, să zic aşa, de la glotologie la *glotă* sau de la *language* la *tongue*, înţeleasă ca organ fizic; şi că eventuala eroare teologică trebuie să devină eroare sexuală:

Latinami ciò, laureata di Cuneo, da lingua aveta in gargarigliano.

Orice traducător, în afară de Joyce însuşi, ar fi fost acuzat de o licenţă nepermisă. Aici licenţa există, şi e aproape deşănţată, dar este autorizată de către autor. Singura aluzie la origini şi limbi arhaice se află în acel *aveta-avita* – care însă, în lumina a ceea ce se va citi, evocă şi o *avis avuta*. În rest, absolventa-laureată din Cuneo e penetrată de un ic de lemn (*cuneo*), fiindcă pronunţînd repede sintagma *Cuneo-da-lingua* se întrezăreşte aluzia la *cunninlinguus*, întărit de sugestia la gargarism care se încheie însă, fără ca originalul s-o autorizeze, prin trimiterea la al opt sute unulea rîu, din cele opt sute pe care capitolul se încăpăţînează să le citeze, Garigliano.

Sfînta Treime a dispărut, iar Joyce îşi duce liniştit pînă la capăt ultima apostazie. Ceea ce îl interesa era să ne arate cîte se pot face cu limba italiană, nu cu *Filioque*. Tema constituia un pretext.

Una dintre caracteristicile pentru care acest pasaj este renumit în rîndul admiratorilor lui Joyce ţine de faptul că, pentru a reda fluenţa rîului Liffey, el include, sub diverse măşti, cam opt sute de nume de ape[1]. Asta e ceea ce s-ar numi un frumos *tour de force*, care adesea

1. Pentru lista completă (poate mai extinsă decît cea imaginată de Joyce) şi povestea ulterioarei extinderi a enumeraţiei, de la o versiune la alta, vezi Louis O. Mink, *A „Finnegans Wake" Gazetteer*, Bloomington, Indiana, U.P. 1968. Pe acelaşi subiect, vezi şi Fred H. Higginson, *Anna Livia Plurabelle. The Making of a Chapter*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1960.

nu introduce în text nici o îmbogăţire fonosimbolică, dar mizează totul pe latura semantică sau enciclopedică. Cel care observă referinţele la diverse rîuri percepe mai bine fluenţa lui Liffey. Dar cum nu toată lumea îşi dă seama de aluziile la rîurile Chebb, Futt, Bann, Duck, Sabrainn, Till, Waag, Bomu, Boyana, Chu, Batha, Skollis, Shari şi aşa mai departe, totul rămîne, să zic aşa, pe seama jocului aproape statistic de asocieri: dacă percepi numele vreunui rîu pe care-l ştii, înţelegi fluenţa, dacă nu-l percepi, nici o problemă, rămîne un pariu personal al autorului şi un subiect pentru lucrările de licenţă. Ce-i drept, în primele variante erau puţine rîuri, denumirile lor se înmulţesc în versiunile ulterioare şi se pare că Joyce, în faza respectivă, a recurs la sprijinul altora pentru a găsi cît mai multe cu putinţă – era destul să cauţi prin enciclopedii şi atlase geografice –, iar apoi să faci din toate un *pun* nu era greu. Să spunem aşadar că faptul că în acel capitol există opt sute sau două sute de rîuri n-are importanţă – sau, eventual, e la fel de irelevant ca şi faptul că un pictor renascentist a zugrăvit, în chipurile din mulţime, inclusiv pe cele ale prietenilor săi: cu atît mai bine pentru cariera academică a celui care le recunoaşte pe toate, dar, ca să ne bucurăm de pictură sau de frescă, asta contează doar pînă la un anumit punct.

În privinţa limbii italiene, Joyce face o triplă opţiune. Întîi de toate, e nevoit să transmită că acel capitol este, inclusiv din punct de vedere lexical, nu doar sintactic, fluent, şi se bazează pe numeroase referinţe la rîuri. Dar ele nu trebuie neapărat să se afle în aceleaşi locuri unde apar în original. De pildă, în textul englez, după Wasserbourne (care în italiană e înlocuit de un *Wassermanschift*) apare un *Havemmarea* (*avemaria* + *marea*), care ar fi fost extrem de uşor de redat în italiană, cu atît mai mult cu cît Havel e un rîu german, afluent al Elbei. Dar Joyce s-a jucat cu aluzia la Ave Maria cincisprezece rînduri mai sus, incluzînd (acolo unde în engleză nu există) un *Piavemarea*! Prin compensare, o frază mai tîrziu se spune că *e puţină schelda* (*scelta* + *Schelda*), iar Schelda este recuperată aici dintr-o pagină în engleză care nu ţine de pasajele traduse.

Acolo unde textul englezesc vorbeşte despre Rio Negro şi La Plata, Joyce le păstrează, dar mai strecoară o *mosa*. Şi aşa mai departe, în funcţie de gustul şi inspiraţia autorului care se traduce pe sine însuşi.

A doua decizie: cu denumiri ca Sui, Tom, Chef, Syr, Darya sau Ladder Burn se pot face frumoase jocuri de cuvinte în engleză, dar mai greu în italiană. Joyce renunţă la ceea ce nu poate folosi şi introduce, în schimb, nişte rîuri italiene, mai evidente pentru noul său cititor şi mai adecvate în compunerea unor rafinate cuvinte polisilabice. Şi iată că apar (inedite în comparaţie cu originalul englez) Serio, Po, Serchio, Piave, Conca, Aniene, Ombrone, Lambro, Taro, Toce, Belbo, Sillaro, Tagliamento, Lamone, Brembo, Trebbio, Mincio, Tidone, Panaro (indirect: Tanaro) şi poate l'Orba (ca *orva*) – iar inimosul cititor n-are decît să le caute sub diversele lor travestiri[1].

Dar lucrurile nu se termină cu rîurile italiene, denumirile celor mai diferite ţinuturi ale lumii nu prea se potrivesc cu deformările italienizante, şi iată că Joyce, cu extremă dezinvoltură, şterge nenumărate rîuri care apăreau în original.

Fapt este că în porţiunea de text englezesc, tradus atît în franceză, cît şi în italiană, erau două sute şaptezeci şi şapte de rîuri, dacă luăm în calcul şi o frumoasă aluzie la cele două maluri ale Senei (*Reeve Gootch* şi *Reeve Drughad*, şi una la Kattegat). Pentru limba italiană, soluţia lui Joyce e să treacă de la două sute şaptezeci şi şapte la şaptezeci şi patru de rîuri (să-i recunoaştem traducătorului un generic *rio*, o *fiumana*, o *comaschia* pe care le împleteşte şi un lac – unde începe, de altminteri, Adda – şi nişte mlaştini, de asemenea legate la delta unui fluviu, şi, în fine, *le maremme Tolkane*).

Nu există nici o cauză pentru a elimina atîtea nume de rîuri. Nu din motive de înţelegere. Întîi de toate, fiindcă denumiri ca Honddu sau Zwaerte sau Kowsha ar fi de neînţeles, atît pentru cititorul englez, cît şi pentru cel italian, iar dacă englezul poate suporta două sute şaptezeci şi şapte dintre acestea, de ce nu şi italianul? Şi apoi de ce, cînd Joyce păstrează cîteva rîuri enumerate în engleză, nu pare deloc să urmeze un criteriu de transparenţă? De ce traduce Joyce *and the dneepers of wet and the gangres of sin* prin *com'è gangerenoso di turpida tabe*? E foarte ingenios să lipeşti Gangele de Rin, dar de ce să renunţi la Nipru? De ce să eviţi Merrimack (în *Concord on the Merrimake*) pentru a-l reda prin *O in nuova Concordia dell'Arciponente*,

1. În franceză avem mai multe, de exemplu şi Somme, Avon, Niger, Yangtsé, Gironde, Aare, Damève (Danube?), Po, Saône.

unde poate se cîştigă o aluzie cerească la Atotputernic, dar păstrînd un Concord care nu se mai recunoaşte în Merrimack şi în plus pierzînd, dacă era importantă, referinţa la locurile transcendentalismului american? Pentru a păstra însă, prin *Sabrinettuccia la fringuellina* o aluzie la Sabrainn, care este realmente doar un chiţibuş de analizat prin tezele de doctorat? De ce să păstrezi referinţele (cu totul ermetice) la Boyarka, la Bua, la Boyana şi la Buëch, care numai Dumnezeu ştie pe unde curg, în schimb să renunţi la Sambre, Eufrat, Oder şi Neisse? De ce n-a scris, de pildă: *non sambra che eufrate Dniepro poneisse la rava a sinistra e a destra, con gran senna, nel suo poder...*?

E clar că Joyce, traducîndu-se pe sine însuşi în italiană, îşi fredona, ca să zicem aşa, posibile neologisme italiene, melodramatic de sonore, le elimina pe cele care nu-i sunau bine, iar de rîuri nu-i păsa nici cît negru sub unghie. Se juca deja nu cu ideea de rîuri (poate cea mai minuţios hoinară, dintr-o carte atît de minuţioasă şi extravagantă), ci chiar cu limba italiană. Şi-a pierdut cel puţin zece ani căutînd opt sute de rîuri şi renunţa dintr-odată la nouă părţi din cele zece agonisite numai ca să poată zice: *chiacchiericcianti*, *baleneone*, *quinciequindi*, *frusciacque*.

Ultimul exemplu de recreare, cu adevărat la limita creaţiei originale:

> Tell us in franca langua. And call a spate a spate. Did they never sharee you ebro at skol, you antiabecedarian? It's just the same as if I was to go par examplum now in conservancy's cause out of telekinesis and proxenete you. For coxyt sake and is that what she is?

Spate trimite la *spade*, iar *to call a spade a spade* corespunde expresiei italiene *dire pane al pane* („a spune lucrurilor pe nume"). Dar *spate* trimite şi la ideea de apă curgătoare (*a spate of words* e un şuvoi de cuvinte). *Sharee* lipeşte laolaltă pe *share* cu rîul Shari, *ebro* pune împreună *hebrew* şi Ebro, *skol* contopeşte *school* şi rîul Skollis. Sărind peste alte referinţe, *for coxyt sake* trimite cu mintea atît la rîul infernal Cocit, cît şi la expresia *for God's sake* (aşadar o invocaţie, în context, blasfematoare)[1].

1. Întrucît Joyce nu zicea niciodată un singur lucru, *for coxyt sake* trimite şi la Cox River, iar un vorbitor de limbă engleză mi-a sugerat de

Iată aici două traduceri ale pasajului, cea în franceză şi recenta versiune italiană a lui Luigi Schenoni (p. 198 bis):

Joyce – Pousse le en franca lingua. Et appelle une crue une crue. Ne t'a-t-on pas instruit l'ébreu à l'escaule, espèce d'antibabébibobu? C'est tout pareil comme si par example je te prends subite par telekinesis et te proxénetise. Nom de flieuve, voilà ce qu'elle est?

Schenoni – Diccelo in franca lingua. E dì piena alla piena. Non ti hanno mai fatto sharivedere un ebro a skola, pezzo di antialfabetica. È proprio come se ora io andassi par exemplum fino alla commissione di controllo del porto e ti prossenetizzassi. Per amor del cogito, di questo si tratta?

Nu reuşesc să identific toate aluziile din textul francez şi mă mulţumesc să observ că se străduieşte să salveze cîteva nume de rîuri, rezolvînd ultima invocaţie printr-o aluzie blasfematoare, întrucît *nom de flieuve* îl evocă pe *nom de dieu*.

Schenoni, pentru a reda jocul de cuvinte *call a spate a spate*, urmează, cum vom vedea, versiunea italiană a lui Joyce. *Piena* e legat de rîuri (aşadar şi cu *spate*) şi menţine izotopia fundamentală. Prin această opţiune sînt recuperate şi unele rîuri, pe care textul original le numeşte doar cîteva pagini mai tîrziu, ca Pian Creek, Piana and Pienaars. Schenoni salvează şi rîurile Shari, Ebro şi Skol, pierde aluzia teologică la erezia antiabecedar şi pricepe (destul de ciudat) *conservancy* ca pe „a commission authorized to supervise a forest, river or port" şi leagă, din proprie iniţiativă, pe Cocit de cartezianul *cogito*.

Să vedem însă cum procedase Joyce:

Dillo in lingua franca. E chiama piena piena. T'hanno mai imparato l'ebro all'iscuola, antebecedariana che sei? È proprio siccome

---

asemenea o aluzie obscenă, întrucît *for coxyt sake* sună foarte asemănător cu *for coxitis' ache*, unde *coxitis* este un fel de luxaţie la şold şi ar trebui, prin urmare, să sugereze o *pain in the ass*. Mă opresc la intuiţia acelui vorbitor de engleză şi nu mai insist asupra mărunţişurilor.

circassi io a mal d'esempio da tamigiaturgia di prossenetarti a te. Ostrigotta, ora capesco.

Confruntat cu dificultatea de a reda aluziile din original, traducătorul-autor hotărăşte să recupereze aici (împreună cu Pian Creek, Piana, Pienaars) alte două rîuri, citate în altă parte, printre care Tamisa, şi, după cum va face Schenoni, redă bine *to call a spate a spate*. Dar lui Joyce, autor-traducător, atît nu-i e de-ajuns. Îşi dă seama că sensul de profunzime al pasajului, dincolo de micile jocuri de citate şi aluzii, e acela al unei perplexe şi diabolice nesiguranţe, care se resimte în faţa tainelor unei *lingua franca* desprinse, ca toate congenerele sale, din diferite limbi şi nesupuse specificului nici uneia, dar care lasă impresia unui complot diabolic împotriva singurei limbi adevărate şi inaccesibile, care ar fi, dacă ar exista, *lingua sancta*. Drept care, orice ereziarh antiabecedarian este antitrinitarian şi anti-orice-altceva (kirghiz, barbar în plus). Şi atunci hotărăşte să se descurce cu o soluţie de geniu autotraducător: *Ostrigotta, ora capesco* (care în textul originar nu există).

Avem o exclamaţie de neplăcere şi stupoare, *ostregheta* (atenuare veneţiană a unui blestem străvechi), o aluzie la limbi de neînţeles (ostrogota, sinteză a întregului *Finnegans Wake*, în altă parte definit ca o *ostrogothic kakography*), şi *Gott*. Înjurătură pronunţată la adresa unei limbi de neînţeles. Drept care avem toate motivele să spunem şi noi *non capisco*. Dar *ostrigotta* sugerează şi *I got it*, iar Joyce scrie *ora capesco*, unde lipeşte *capire* şi *uscire*, sau poate chiar *uscirne d'imbarazzo*, a ieşi din încurcătură, ori din labirintul lui *Finnegans*.

Adevărul este că lui Joyce nu-i păsa absolut deloc de problemele noastre legate de traducere. Pe el îl interesa doar să inventeze o expresie ca *Ostrigotta, ora capesco*.

Dacă din versiunea Schenoni, transpusă în engleză, s-ar putea obţine ceva cît de cît asemănător cu originalul, nu acelaşi lucru se poate spune despre varianta lui Joyce. Ar ieşi de-acolo un alt text.

Joyce în italiană, în orice caz, nu e un exemplu de traducere „fidelă". Şi totuşi, citind această transpunere a lui, văzînd textul complet regîndit în altă limbă, îi înţelegem mecanismele profunde, tipul de sfidări lansate în domeniul lexicului, efectul unui univers de *flatus vocis*, care mereu se descompune şi se recoagulează, în noi

dispuneri moleculare – dincolo de fidelitatea faţă de cutare sau cutare trimitere citată. Joyce, într-un anumit fel, rămîne în limitele unei traduceri propriu-zise şi nu se rătăceşte în mlaştina interpretărilor libere. Marchează o limită extremă, probabil cu neputinţă de depăşit: dar limitele – pentru care se duc bătălii înverşunate – nu sînt făcute doar pentru a se stabili ce anume rămîne pe dinafară, ci şi pentru a se defini ceea ce se află înăuntru.

12.3. Cazuri de graniţă

Nu ştiu dacă să consider recreare parţială sau recreare radicală episodul lui Rabindranath Tagore, care îşi traduce propriile poezii în engleză. El

> schimba nu numai stilul originalului, dar chiar şi tonul însuşi al liricii, ansamblul figurilor, registrul limbajului, adaptîndu-se exigenţelor poetice ale limbii-ţintă, engleza eduardiană... Autotraducîndu-se în engleză, schiţează o reprezentare complet diferită a propriei identităţi, evocînd prin intermediul „aceleiaşi" poezii o realitate care, conform traducătorilor postcoloniali, nu mai are nici o legătură cu cea din original. Rezultatul acestor traduceri a influenţat chiar modul în care a fost receptat Tagore în lumea occidentală: poetul, sfîntul, înţeleptul Orientului, şi nu artistul, de parcă singura formă în care colonizatul poate fi acceptat de către colonizator este aceea de-a fi interpretat ca o figură excepţională, în care se pot comprima caracteristicile pozitive ale imaginilor stereotipe despre Orient, create pentru uzul Occidentului[1].

Există recreări în muzică, de pildă unele tipuri de virtuozităţi (parafrazele lui Liszt după simfoniile lui Beethoven), sau pur şi simplu cînd aceeaşi piesă este reelaborată într-o nouă versiune, de către acelaşi compozitor.

Dar ce-am zice de execuţia *Marşului funebru* al lui Chopin, interpretat de New Orleans Jazz Band? Poate că s-ar păstra linia melodică, dar sensibilele alterări de ritm şi timbru ar exclude posibilitatea

1. Demaria (2000, §3.4), care îl reia pe Mahasweta Sengupta („Translation, Colonialism and Poetics: Rabindranath Tagore in Two Worlds", în S. Bassnett, şi A. Lefevere [ed.], 1990: 56-63).

să ne gîndim la o simplă transcriere, aşa cum se întîmplă cu *Suitele* lui Bach, cînd trec de la violoncel la flautul dulce contralto. Mirka Danuta[1] mi-a semnalat o serie de „traduceri" muzicale care, în raport cu tipologia mea dedicată interpretărilor (capitolul 10), ocupă poziţii de graniţă sau transversale. Gîndiţi-vă la *variaţiune*, care este, desigur, o interpretare a temei, se află în interiorul aceluiaşi sistem semiotic, dar fireşte că nu reprezintă o traducere, fiindcă dezvoltă, amplifică şi – tocmai – diversifică (pe lîngă faptul că trebuie făcută distincţia dintre variaţiunea pe o temă proprie şi variaţiunea pe tema altcuiva). Gîndiţi-vă la diversele *armonizări* care se făceau pe marginea aceleiaşi piese, în tradiţia bisericilor protestante, unde nu întîlnim doar o variaţiune de substanţă, ci şi o intensă îmbogăţire a ţesăturii armonice a compoziţiei.

Asemenea cazuri de graniţă sînt infinite şi s-ar putea găsi cîte unul pentru fiecare text de tradus. Semnalez că, încă o dată, nu se poate stabili o tipologie a traducerilor, ci, cel mult, o tipologie (mereu deschisă) a diferitelor moduri de traducere, prin *negocierea* de la caz la caz, în funcţie de scopul pe care ni-l propunem – şi descoperind de la caz la caz că modalităţile de traducere sînt mai numeroase decît cele pe care le bănuim.

Dar că aceste modalităţi, poate infinite, se supun unor limitări şi că sînt mereu descoperite interpretări care nu pot fi definite ca traduceri, vom vedea mai bine în paginile dedicate transpunerii.

1. Comunicare personală.

13.
Cînd se schimbă materia

Îmi amintesc o plăcută noapte de Revelion în care jucam (*semel licet*) „Mimă". Un grup trebuia să reprezinte vizual, folosindu-şi propriul trup, o operă de artă (verbală sau nu), pe care celălalt grup trebuia s-o ghicească. Trei fete au făcut un spectacol dezarticulîndu-şi membrele şi strîmbîndu-şi trăsăturile feţei, într-un ansamblu care, din cîte ţin minte, era foarte graţios. Cei mai pricepuţi dintre noi au recunoscut imediat citatul din *Demoiselles d'Avignon* de Picasso (fiindcă aspectul pe care toată lumea şi-l aminteşte din acel tablou este mai ales o înfăţişare a trupurilor feminine, care nu corespunde regulilor reprezentării realiste). Noi l-am recunoscut îndată pe Picasso, pe care-l cunoşteam deja, dar dacă cineva din acel spectacol, şi fără a cunoaşte originalul, ar fi trebuit să-şi închipuie ceva care să-i semene tabloului cu pricina, încercarea n-ar fi fost uşoară. Spectacolul nu transmitea culorile, contururile, nimic (nici măcar, ca să spunem adevărul, subiectul, fiindcă acele *demoiselles* originare erau în număr de cinci, nu de trei), cu excepţia sugestiei – firească, nu lipsită de importanţă – că în tablou figura umană era deformată după un anumit ritm.

Aşadar era vorba despre o adaptare, prin trecerea de la materia grafic-cromatică la materia coregrafică, prin care se transmiteau doar, în mod vag, subiectul şi anumite elemente „violente" ale tabloului originar.

Observaţi că dacă ne gîndim la ecfrază (despre care s-a vorbit în capitolul 8), ea se prezintă ca un procedeu înrudit celui tocmai luat în discuţie. În cazul „Mimei", o materie coregrafică interpreta un tablou, în cazul ecfrazei tabloul este interpretat prin intermediul unei materii verbale, care poate descrie foarte bine relaţiile spaţiale,

imaginile, pînă şi culorile, dar omite alte numeroase elemente – cum ar fi consistenţa materiei, evidenţa reliefului şi a volumului – pe care limbajul nu le poate reda altfel decît prin aluzii, sugestii, referinţe la alte experienţe. Să fie vorba, în asemenea situaţii, despre „traduceri"?[1]

Cu această întrebare trecem la problema schimbărilor în cadrul materiei, cum se întîmplă atunci cînd se interpretează (ilustrînd-o) o poezie prin intermediul unui desen în cărbune sau se adaptează un roman la benzile desenate.

13.1. Parasinonimia

Nu găsesc un termen mai bun[2] pentru a denumi cazurile specifice de interpretare în care, pentru a limpezi semnificaţia unui cuvînt sau a unui enunţ, se recurge la un instrument exprimat printr-o altă materie semiotică (sau viceversa). Gîndiţi-vă, de pildă, la *indicarea* unui obiect pentru a se interpreta expresia verbală care îl denumeşte sau, invers, la ceea ce aş numi *indicarea verbală*, ca atunci cînd un copil arată cu degetul spre un automobil, iar eu îi spun că asta se numeşte „maşină". Ambele situaţii au în comun faptul că, în afara situaţiei în care întrebăm care e referentul unui substantiv propriu, indicăm un individ aparţinînd aceleiaşi specii pentru a învăţa nu denumirea individului, ci a speciei: dacă întreb ce este un baobab şi mi se arată un baobab, eu de obicei generalizez şi îmi construiesc o tipologie cognitivă care să-mi permită să recunosc pe viitor alţi baobabi, chiar dacă parţial diferiţi de exemplarul care mi-a fost indicat; la fel i se întîmplă unui copil cînd îi arătăm un Fiat, îi spunem că se numeşte

1. Vezi Calabrese (2000: 109 şi urm.), care s-a ocupat de ecfrază în mai multe rînduri: „Cînd este important să izolăm un singur nivel al unui text, acela al naraţiunii, atunci trecerea de la o substanţă la alta e definită şi ca o «reducere» (de pildă, «reducerea cinematografică a unui roman»)". Calabrese, de exemplu (pp. 105 şi urm.), ia în discuţie cele optzeci şi patru de traduceri ale lui Picasso după Meninas, unde o versiune mizează doar pe contrastele în alb şi negru.
2. Atrag atenţia că acest sens al termenului *parasinonimie* este mai amplu decît cel propus în *Dictionnaire Raisonné* al lui Greimas-Courtés.

„maşină", dar de obicei copilul devine imediat capabil să aplice denumirea, să zicem, şi la Peugeot sau la Volvo.

Avem cazuri de parasinonimie în situaţia degetului arătător care limpezeşte expresia „chestia aia de-acolo", înlocuirea cuvintelor cu semne ale mîinii, în vreun limbaj gestual – dar şi cazurile în care pentru a explica altcuiva ce anume înseamnă o *chaumière* desenez, chiar şi cu stîngăcie, o căsuţă cu acoperişul din paie.

În asemenea situaţii, fireşte că noua expresie tinde să interpreteze expresia precedentă sau concomitentă, dar în diferite circumstanţe enunţiative, aceeaşi expresie înlocuitoare ar putea interpreta şi expresii diferite. De pildă, ar fi un caz de parasinonimie indicarea cutiei goale a unui detergent pentru a interpreta (a clarifica) solicitarea *Cumpără-mi, te rog, detergentul cutare*, dar în circumstanţe enunţiative diferite ar putea clarifica sensul cuvîntului *detergent* (în general) sau ar putea oferi un exemplu pentru ceea ce se înţelege prin *paralelipiped*.

În multe dintre aceste cazuri, vrînd să folosim „a traduce" în sens metaforic, numeroase interpretări ar fi forme de traducere (iar în situaţia unui limbaj gestual, care reproduce sunetele unei limbi sau literele alfabetului, ar constitui de-a dreptul forme aproape automate de transcriere). Să spunem, de asemenea, că, în trecerea de la anumite sisteme semiotice la altele, aceste forme de interpretare au aceeaşi valoare ca şi interpretarea prin sinonimie, în limbajele verbale, şi au aceleaşi limite ca şi sinonimia verbală. Uneori, anumite parasinonime apar *in praesentia*, de pildă atunci cînd într-un aeroport, alături de inscripţia *plecări* apare şi schema unui avion care decolează.

Alte cazuri de parasinonimie sînt, în schimb, greu de considerat ca fiind traduceri, iar între ele aş include şi gestul, fără îndoială supărător, al celui care, vrînd să explice ce anume este *Simfonia a cincea în do minor* de Beethoven, te-ar pune să asculţi toată compoziţia (sau mai oportun, prin metonimie, ţi-ar fluiera celebrul debut); dar tot parasinonimie ar fi şi explicaţia celui care, fiind întrebat ce muzică se transmite la radio, ţi-ar spune că e *Simfonia a cincea în do minor*. Fireşte că am avea parasinonimie şi dacă ni s-ar răspunde că *e o simfonie* sau *e una din cele cinci simfonii de Beethoven*.

Dezvolt o sugestie găsită în Calabrese (2000: 112) şi recunosc că termenul generic „Buna-Vestire" (cel puţin în contextul iconografic tradiţional) poate fi interpretat arătîndu-mi-se oricare Bună-Vestire,

a lui Beato Angelico, a lui Crivelli sau a lui Lotto şi tot aşa cum copilul pricepe că e maşină atît Fiat-ul, cît şi Peugeot-ul, la fel sînt şi eu în stare să înţeleg că tipologia iconografică „Buna-Vestire" include cîteva caracteristici fundamentale (o tînără îngenuncheată, o creatură cu aparenţe de înger, ce pare să-i vorbească şi, dacă ar fi să intrăm în detaliile tipice pentru anumite stiluri picturale, o rază de lumină ce coboară din ceruri, o coloană centrală etc.). Calabrese aminteşte de Warburg, pentru care o figură feminină goală, în poziţie culcată, cu capul sprijinit într-o mînă, se regăseşte la statuile antice din Orientul Mijlociu, la cele greceşti reprezentînd nimfe, la Giorgione, Tiziano sau Velázquez, şi la o adică într-o reclamă pentru croaziere, de la începutul secolului al XIX-lea ; şi observă că nu e vorba de o citare, fiindcă adeseori lipseşte intenţia folosirii „ghilimelelor" în textul-sursă, ci de o traducere propriu-zisă.

Eu aş spune că e vorba despre interpretări parasinonimice ale termenului iconografic „Buna-Vestire" ; dar s-a zis că traducerea nu are loc între tipuri lexicale sau iconografice, ci între texte (cu acest aspect Calabrese fireşte că este de acord), şi prin urmare ar fi cam greu ca imaginea cu Naomi Campbell, goală, în poziţia indicată de Warburg, să poate fi considerată o traducere acceptabilă a Venerei lui Giorgione, chiar dacă, desigur, s-ar inspira din aceea, iar pentru un expert ar echivala cu un citat explicit. S-ar putea observa că acest tip de „traducere" parţială în fond ar respecta un principiu de reversibilitate, pentru că pînă şi un ignorant, după ce a văzut fotografia lui Naomi Campbell, văzîndu-l apoi pe Giorgione, ar găsi numeroase analogii între o imagine şi cealaltă. Dar şi cel mai îndemînatic pictor, dacă n-ar cunoaşte textul-sursă, ar fi incapabil să reconstruiască exact Venera lui Giorgione după portretul lui Naomi Campbell – tot aşa cum, neştiind textul-sursă, n-ar putea reface drumul de la *Buna-Vestire* a lui Crivelli la *Buna-Vestire* a lui Beato Angelico.

Să interpretezi o Bună-Vestire ca fiind însăşi *Buna-Vestire* implică „traducerea" unor tipologii (iar Calabrese vorbeşte, în legătură cu aceasta, despre modalităţi semi-simbolice), dar nu între texte individuale şi texte individuale, cum s-ar întîmpla dacă, după reproducerea în culori a tabloului lui Giorgione, un pictor ar încerca (şi îi putem prezice un oarecare succes, dacă e talentat) să facă drumul înapoi la tabloul originar. Dar pentru asemenea situaţii, în capitolul 10 am

vorbit tocmai despre traducerea *intrasemiotică*, la fel ca atunci cînd, în secolul al XIX-lea, se „traducea" un tablou în ulei într-o stampă.

După toate acestea, putem fi de acord cu Calabrese atunci cînd observă: „Nu vrem, de fapt, să înţelegem că orice text care se referă la altul, într-o anumită măsură, este o traducere a celui dintîi. Spunem doar că se produc anumite efecte de sens care, în ultimă analiză, constituie o transmigrare şi care pot să varieze enorm, pe ansamblul sau pe fragmentul unei traduceri" (Calabrese, 2000: 113). Dar transmigrare avem şi atunci cînd basmul cu Scufiţa Roşie trece de la Perrault la Fraţii Grimm, care îi schimbă însă finalul; la Perrault, fetiţa e devorată de lup şi aici se termină povestea, scoţîndu-se în evidenţă caracterul ei de avertisment moral, pe cînd la Fraţii Grimm povestea continuă şi fetiţa e salvată de vînător, drept care un final indulgent, popular şi fericit ia locul asprei învăţături de minte din secolul al XVII-lea (*cf.* Pisanty, 1993). Dar, chiar dacă finalul ar fi rămas acelaşi, Scufiţa Roşie a Fraţilor Grimm s-ar situa, pe lîngă textul lui Perrault, ca o parafrază pe lîngă textul-sursă.

Dacă se acceptă, chiar şi în varianta sa cea mai prudentă, principiul de reversibilitate conform căruia, în condiţii ideale, retraducînd o traducere ar trebui să obţinem un fel de „clonă" a operei originare, această posibilitate pare irealizabilă în trecerea de la reprezentarea generică a unui tip iconografic la opera însăşi.

Faptul că, în iconografie şi în iconologie, e util să folosim, în mod parasinonimic, termeni care trimit la tipuri vizuale ce migrează de la o cultură la alta, este deja altceva, un aspect foarte util în contextul unui proiect de istorie a temelor artistice, aşa cum e util să putem vorbi despre maşină sau despre automobil, atît în cazul unui foarte puternic şi modern Ferrari, cît şi pentru un foarte lent şi învechit Ford Model T. Să organizezi un salon al automobilului, de la începuturi pînă azi, sau să faci o expoziţie cu tablourile „Buna-Vestire" e ca şi cum ai constitui o bibliotecă de poeme cavalereşti sau de capodopere ale romanului poliţist. Ultima carte a lui Lucarelli nu „traduce" prima carte a lui Edgar Wallace: pur şi simplu îi aparţine aceluiaşi tip generic (dacă reuşim să construim sau să postulăm un tip generic care să le cuprindă pe ambele), tot aşa cum specia poemului cavaleresc include, într-un anumit profil, atît *La chanson de Roland*, cît şi *Orlando Furioso*.

Ce au oare în comun aproape toate parasinonimiile enumerate – dar lista ar putea fi mult mai bogată? Că în procesul de interpretare se trece nu numai de la un sistem semiotic la altul, cum se întîmplă în cadrul traducerii interlingvistice, cu toate schimbările de substanţă pe care le antrenează, ci de la o continuitate, sau o materie, la alta.

Să vedem importanţa pe care o dobîndeşte acest fenomen în aşa-numita traducere intersemiotică, pe care deja Jakobson o numea transpunere, iar alţii o numesc adaptare.

13.2. Transpuneri sau adaptări

Reiau observaţia lui Fabbri, pe care o consider o corectare fericită a identificării conform căreia interpretarea şi traducerea ar fi concepte coextensive. Fabbri avertiza (1998: 117) că „adevărata limită a traducerii ar consta în diversitatea materiilor expresiei".

Exemplul pe care îl dă el este acela al unei secvenţe din *Probă de orchestră* de Fellini:

> La un moment dat, există un personaj, dirijorul, care se vede din spate. Foarte repede însă, spectatorul îşi dă seama că întregul cadru prin intermediul căruia acest personaj este văzut e subiectiv; punctul de vedere, de fapt, se află la nivelul privirii unui om, care urmăreşte mişcările dirijorului şi dă impresia că umblă, de parcă ar umbla el. Pînă aici nici o problemă: situaţia e limpede; o putem traduce în termeni lingvistici absolut perfecţi. Se întîmplă însă, puţin mai tîrziu, că aparatul de filmat trece pe lîngă personajul încadrat, care umblă, şi se plasează în faţa lui. Cu alte cuvinte, aparatul de filmat a depăşit personajul care, iniţial, era văzut din spate şi cu o mişcare lentă şi progresivă ajunge în situaţia de a-l încadra din faţă. Să ne amintim că perspectiva era subiectivă, însă o subiectivitate care, mulţumită mişcării lente şi continue a aparatului de filmat, sfîrşeşte prin a deveni – fără nici o pauză – obiectivă. Personajul văzut din faţă e încadrat, ca să zicem aşa, în mod obiectiv, fără nici o privire străină implicată în filmare. Problema atunci este următoarea: ce s-a întîmplat în timp ce aparatul se mişca? în timp ce aparatul de filmat făcea ocolul, cine privea efectiv? ce categorie de limbaj verbal e în stare să redea, adică să *traducă*, acel moment intermediar (şi totuşi lent,

continuu şi cu o anumită extensie temporală) în care filmarea încă n-a devenit impersonală, dar deja a încetat să fie subiectivă?

Fără îndoială, ceea ce mişcarea aparatului de filmat ne spune nu poate fi tradus în cuvinte.

Deosebirea materiei de expresie constituie problema fundamentală pentru orice teorie semiotică. Gîndiţi-vă numai la diatribele despre *omnipotenţa* sau *omniexpresivitatea* limbajului verbal. Chiar dacă există tendinţa de a se accepta limbajul verbal ca fiind sistemul cel mai puternic dintre toate (după Lotman, *primul sistem modelator*), lumea e totuşi conştientă de faptul că el nu este absolut omnipotent.

Pe de altă parte, Hjelmslev (1947) a făcut distincţia dintre *limbaje limitate* şi *limbaje nelimitate*. De exemplu, limbajul formulelor logice este limitat, în comparaţie cu cel al unei limbi naturale. Dacă luăm cea mai elementară dintre formulele logice ($p \supset q$), ea nu numai că poate fi tradusă (*dacă P atunci Q*), dar şi interpretată diferit (*dacă fum, atunci foc*; *dacă febră, atunci boală*, sau chiar ipotetic: *dacă Napoleon ar fi fost femeie, s-ar fi măritat cu Talleyrand*). În schimb, avînd enunţul *dacă fiul tău Ahile poartă şi numele tău de familie, atunci l-ai recunoscut ca fiul tău legitim*, este adevărat că în limbajul formalizat se traduce prin $p \supset q$, dar nimeni n-ar putea reconstitui de aici formula enunţului iniţial.

Tot astfel, se poate observa că un anumit sistem semiotic poate spune mai multe sau mai puţine decît un alt sistem semiotic, dar nu se poate afirma că ambele ar fi în măsură să exprime aceleaşi lucruri. Pare greu de „tradus" în cuvinte tot ceea ce se exprimă în *Simfonia a cincea* de Beethoven[1], dar e imposibil de „tradus" *Critica raţiunii pure* în muzică. Practicarea ecfrazei ne permite să descriem prin intermediul cuvintelor o imagine, dar nici o ecfrază după *Logodna Fecioarei Maria* de Rafael n-ar putea reda simţul perspectivei aşa

1. Cel mult e posibil, chiar şi prin telefon, după ce ai stabilit un cod priceput de ambele părţi, să transmiţi instrucţiuni prin intermediul cărora să reconstruieşti chipul de semne al *Simfoniei a cincea*, adică partitura muzicală. Dar acesta ar fi un caz extrem de *transcriere*, ca şi alfabetul Morse, în care expresiei *sol-gamă centrală-şaisprezecime* cu siguranţă îi corespunde un anumit simbol dintr-o anumită poziţie pe portativ.

cum o percepe spectatorul, blîndeţea liniilor pe care o exprimă poziţia trupurilor sau dulcea armonie a culorilor.

În plus, cînd trecem de la o materie la alta, sîntem obligaţi să explicităm unele aspecte pe care o traducere le-ar lăsa indeterminate. Sînt de ajuns cîteva exemple.

Revenind la *Corbul* lui Poe, există multe licenţe pe care un traducător şi le-ar putea permite pentru a reda efectul pe care textul-sursă pare că vrea să-l creeze. De pildă, pentru a păstra ritmul sau rima, s-ar putea lua hotărîrea de a schimba acel *pallid bust of Pallas* în vreo altă divinitate, cu condiţia ca bustul să rămînă tot alb. Cu bustul respectiv, Poe voia să creeze un contrast între culoarea neagră a corbului şi albul statuii, dar bustul zeiţei Pallas, ne avertizează Poe în *Philosophy of Composition*, a fost ales „mai întîi pentru că se potrivea mai bine cu erudiţia îndrăgostitului şi apoi pentru însăşi sonoritatea cuvîntului Pallas"*. Aşadar, cu condiţia să se realizeze o anume sonoritate potrivită, bustul ar putea să devină al uneia dintre cele nouă Muze. Şi astfel ne-am pomeni deja foarte aproape de o procedură de recreare.

Dar să vedem ce s-ar întîmpla dacă cineva ar vrea să transpună *Corbul* dintr-o limbă naturală într-o imagine, „traducîndu-l" într-un tablou. Este posibil ca un artist să ne facă să resimţim o emoţie asemănătoare celei transmise de poezie, cum ar fi întunericul nopţii, atmosfera de melancolie, amestecul de groază şi dorinţă neîmplinită care îl agită pe îndrăgostit, contrastul dintre alb şi negru (iar pictorul, dacă asta l-ar ajuta să sublinieze efectul, ar putea să schimbe bustul într-o statuie întreagă). Totuşi, tabloul ar trebui să renunţe la exprimarea senzaţiei obsedante (repetate) a unei pierderi, sugerată prin *nevermore*. Ar putea oare tabloul să ne spună ceva despre acea Lenore atît de invocată în text? Eventual făcînd-o să apară în faţa ochilor noştri, albă ca o fantomă. Însă ar trebui să fie fantoma unei femei, nu a vreunei alte creaturi. Şi astfel am fi obligaţi să vedem (sau pictorul ar fi obligat *să ne reprezinte*) ceva despre această femeie care în textul literar apare doar ca un ecou. Măcar într-un asemenea context,

* Vezi *Filosofia compoziţiei*, în E.A. Poe, *Principiul poetic*, ed. cit., p. 45 (n.tr.).

este valabilă distincţia lui Lessing dintre artele în timp şi artele în spaţiu. Şi ar fi valabilă, pentru că în trecerea de la poezie la tablou s-a realizat o *schimbare de materie*.

Să luăm imaginile care însoţesc textul german al vechiului *Besuch bei Frau Sonne* de Hoffmann, în care se spune că *Die Sonne lud den Mond zum Essen*. O traducere italiană ar zice *IL sole invitò LA luna a cena* („Soarele a invitat luna la cină"), corectînd uşor faptul că *Die Sonne* în germană are genul feminin, iar *Il sole* în italiană este de genul masculin (şi tot astfel s-ar întîmpla în franceză, pe cînd engleza n-ar avea probleme – ar declama că *The Sun invited the Moon to dinner*). Însă textul e însoţit de o ilustraţie care supravieţuieşte neschimbată în toate ediţiile din alte limbi, iar acolo Soarele e reprezentat ca o doamnă, iar Luna ca un gentleman, şi aşa ceva trebuie să le pară foarte ciudat cititorilor italieni, francezi şi spanioli, obişnuiţi să considere Soarele ca bărbat şi Luna ca femeie.

Vă propun să-i arătaţi unui anglofon celebra *Melancolie* a lui Dürer şi să-l întrebaţi dacă figura feminină care ocupă scena este însăşi Melancolia sau o femeie melancolică, simbolizînd melancolia. Cred că un cititor englez ar spune că este vorba despre o figură feminină (melancolică) avînd rolul metonimic de-a exprima acea cantitate abstractă (şi asexuată) care este Melancolia. Un italian şi un german ar spune că este vorba de reprezentarea Melancoliei ca atare, întrucît şi termenul italian *melanconia* şi cel german *Melancholie* au genul feminin.

Mulţi spectatori italieni îşi amintesc că au văzut *A şaptea pecete*, în regia lui Ingmar Bergman, unde apare Moartea care joacă şah cu protagonistul. Însă era oare *la Morte* („Moartea")? Noi am văzut de fapt *il Morte* („un Moartea"). Dacă ar fi fost vorba despre un text verbal, transpus în cadrul aceleiaşi materii sonore, s-ar fi tradus prin *Der Todd* (sau echivalentul său în suedeză, *döden*, tot de genul masculin)[1],

1. Chiar dacă în limbile nordice substantivele sînt resimţite ca fiind mai puţin „sexualizate" decît în italiană, iar pentru toate substantivele masculine care nu indică persoane nu se foloseşte pronumele personal masculin,

dar prin *la Morte* (sau *la Mort* în franceză, *la Muerte* în spaniolă). În schimb, cînd a trebuit să arate această Moarte în imagini, Bergman (influenţat de automatismele verbale) a fost împins s-o arate sub formă de bărbat, iar asta îl surprinde pe orice spectator italian, spaniol sau francez, obişnuit să-şi închipuie Moartea ca pe o fiinţă feminină. Iar faptul că, pentru italieni, spanioli şi francezi, această figură ciudată şi surprinzătoare a Morţii accentuează impresia de teamă, pe care textul filmului voia desigur s-o sugereze, constituie, aş spune, o „valoare adăugată". Bergman, reprezentîndu-ne moartea sub înfăţişare masculină, nu voia să tulbure conotaţiile obişnuite, determinate de automatismele lingvistice ale destinatarului prevăzut (nu voia să-l uimească), în schimb pentru un francez, un italian sau un spaniol, imaginea aceea (care, prin parasinonimie, nu poate să nu trimită la o eventuală verbalizare) are un efect tocmai contrar şi adaugă un element de ciudăţenie înfricoşătoare. Îmi închipui neplăcerea vreunui vechi falangist care pornea la luptă cu strigătul *viva la muerte !*, ca un mare *macho* bătăios, crezînd că se însoţeşte cu o creatură feminină, amantă frumoasă şi teribilă. Îmi închipui cît poate să-l deranjeze pe vreun *macho* să descopere că trebuie să se însoţească, plin de entuziasm, cu un domn în vîrstă, avînd obrazul mînjit de cosmeticale.

Dar asta dovedeşte tocmai felul în care transpunerea materiei *adaugă* noi semnificaţii sau scoate în evidenţă conotaţii care iniţial nu erau aşa.

Se poate obiecta că orice text îi solicită propriului Cititor Model un şir de inferenţe şi că nu e nimic rău dacă, în trecerea dintr-o materie în alta, aceste inferenţe sînt explicitate. Dar trebuie răspuns că, dacă textul original propunea ceva cu funcţie de referinţă implicită, atunci cînd o explicităm, de bună seamă că *am interpretat* textul, determinîndu-l să facă „pe faţă" ceea ce, iniţial, îşi propunea să menţină la nivel implicit.

Nici forma, nici substanţa expresiei verbale nu pot fi copiate ca o hartă, peste o altă materie. La trecerea dintr-un limbaj verbal într-un limbaj, să zicem, vizual se confruntă două forme de expresie ale căror „echivalenţe" nu sînt determinabile, aşa cum se putea

---

han, ci pronumele personal pentru obiecte sau animale de gen masculin, *den*, pare normal ca Bergman să fi fost înclinat să „vadă" Moartea ca bărbat. Despre sexul Morţii, vezi Jakobson (1959, trad. it. : 60).

spune că dublul septenar italian este echivalent, din punct de vedere metric, cu alexandrinul francez.

13.3. Transpuneri prin manipulare

Cazurile cele mai obişnuite de adaptare şi transpunere sînt cele ale romanului în film, uneori în operă teatrală, dar există şi cazuri de adaptare a unei poveşti la balet sau, cum se întîmplă în *Fantasia* lui Walt Disney, a muzicii clasice în desene animate. Sînt frecvente, chiar dacă sînt inspirate de criterii comerciale, transpunerile în film ale unui roman. Variaţiunile sînt nenumărate, însă ar trebui să se vorbească şi aici despre adaptare sau transpunere, tocmai pentru a se deosebi aceste interpretări de traducerea propriu-zisă.

O traducere propriu-zisă poate fi realizată în prezenţa textului original sau în absenţa lui. Cele mai frecvente sînt din a doua categorie (de pildă, un roman străin pe care-l citim transpus în limba noastră), dar pot exista şi traduceri cu textul originar reprodus alături. Această opţiune editorială nu schimbă sensul sau valoarea traducerii şi, cel mult, textul alăturat oferă elemente de evaluare a traducerii.

Altfel stau lucrurile în cazul transpunerilor. De pildă, adaptarea unui pasaj muzical la balet oferă prezenţa simultană a muzicii (textul-sursă) şi a acţiunii coregrafice (textul-ţintă), astfel încît se sprijină reciproc, şi doar acţiunea singură, fără suport muzical, n-ar reprezenta nici un fel de adaptare. Tot aşa, doar muzica fără acţiune n-ar fi o traducere, ci o re-executare a unui pasaj muzical. O adaptare la balet a *Marşului funebru* al lui Chopin (din *Sonata în si bemol minor op. 35*) arată, în mod evident, unele lucruri pe care ar fi hazardat să i le atribuim muzicianului şi care ţin de inferenţele pe care le realizează coregraful.

Nimeni nu contestă că asemenea interpretări slujesc şi la mai buna apreciere a operei-sursă. În varietatea de soluţii posibile, s-ar putea vorbi despre cazuri de *interpretare prin manipulare*.

Vedeţi cîteva procedee realizate de Walt Disney în *Fantasia*. Unele au părut dintotdeauna nişte soluţii kitsch, destinate să reprezinte compoziţii celebre ca fiind pur descriptive, şi încă descripive în conformitate cu vulgata cea mai frivolă. Fireşte că înţelegerea *Pastoralei* lui Beethoven ca o poveste cu inorogi care zburdă pe pajiştile înverzite

şi cu diverse capricii ale vremii l-ar face pe Hanslick să freamăte. Şi totuşi, manipularea lui Walt Disney vrea să interpreteze acel titlu stingheritor, *Pastorala*, pe care compoziţia o poartă cu sine ca pe o etichetă şi care, fără îndoială, determină mulţi ascultători s-o interpreteze descriptiv. Tot astfel, să adaptezi (cum face tot Disney) *Le sacre du printemps*, văzînd acolo o istorie a Terrei şi o poveste cu dinozaurii condamnaţi la dispariţie, reprezintă o interpretare cu totul discutabilă. Însă nu se poate contesta faptul că, *manipulînd* sursa, Disney sugerează o lectură „barbară" a compoziţiei lui Stravinski şi toată lumea ar fi dispusă să admită că modul în care e adaptat *Sacre* este mai legitim decît o adaptare care ar suprapune peste muzica din *Sacre* inorogii din *Pastorală* (sau, peste muzica beethoveniană, cataclismele telurice din *Sacre*).

Cano şi Cremonini (1990, III) au notat că modul în care a fost adaptat *Spărgătorul de nuci* de Ceaikovski, interpretîndu-se ritmuri, timbre şi fraze muzicale prin întîmplări cu frunze, corole, spiriduşi, stropi de rouă, deşi în mod evident manipulează sursa, prin elemente care nu se înscriu, fireşte, în intenţiile textului originar (oricît de descriptiv îşi propunea să fie), într-un fel, fixează atenţia pe valori muzicale efective şi, prin urmare, ne determină să apreciem mai mult timbrele, ritmurile şi spiralele melodice ale compoziţiei. La fel ca în toate interpretările, această adaptare e un subiect discutabil, dar adeseori, tot astfel sînt şi gesturile dirijorului care îşi mişcă mîinile şi braţele cu emfază, uneori mormăie şoptit, pufneşte sau strigă, pentru a-i obliga pe interpreţi să priceapă felul în care ar trebui executată compoziţia, *conform interpretării sale*. Gesturile dirijorului constituie o interpretare a partiturii. Nimeni n-ar îndrăzni să spună că sînt o traducere a ei, în sensul în care *Suitele pentru flauto dritto contralto* sînt o transcriere după *Suitele pentru violoncello solo*.

13.4. Indicarea celor neexprimate

Steiner (1975 : 14) meditează pe marginea transpunerii în poezie, de către Dante Gabriele Rossetti, a unui tablou de Ingres, şi conchide că modificările „semnificatului", care rezultă de aici, fac ca pictura

iniţială să fie văzută doar ca un pretext[1]. Ce s-ar întîmpla dacă, într-un ipotetic şi ştiinţifico-fantastic concurs internaţional, poezia *Les chats* a lui Baudelaire ar fi „tradusă" în diverse picturi în ulei de Giotto, Tiziano, Picasso şi Andy Warhol (ba l-aş adăuga şi pe Lorenzo Lotto, care într-o „Bună-Vestire" de-a lui a pictat o pisică superbă care traversează camera)? Dar dacă ar fi „tradusă" în tapiserie, desene animate, basorelief, sculptură din marţipan? Trecînd într-un sistem semiotic total „diferit" faţă de cel al limbilor naturale, interpretul ar trebui să hotărască dacă acei *savants austères* şed într-o bibliotecă vastă şi îngheţată, într-o cămăruţă strîmtă, ca un filosof al lui Rembrandt, sau în faţa unui pupitru de scris, ca Sfîntul Ieronim, şi dacă pisica să-i stea la picioare, ca leul protector al Părintelui Traducător al Sfintelor Scripturi, şi ar trebui hotărît dacă savanţii sînt îmbrăcaţi cu anterie largi, ca Erasmus al lui Holbein, sau redingote strîmte, dacă austeritatea trebuie indicată de bărbile albe lungi sau de ochelarii *pince-nez*.

Caprettini (2000: 136) analizează transpunerea în film (datorată lui Jane Campion) după *Portrait of a Lady* de Henry James. Urmăreşte toate abaterile de la textul originar, care fac din film, în mod evident, o reconstrucţie sau o relectură a operei literare şi e interesat de modul în care aceste modificări păstrează cumva anumite efecte fundamentale ale operei. Dar aş vrea să mă opresc asupra faptului că textul literar spune despre personajul Isabel: *She was better worth looking at than most works of art*. Nu consider că James voia pur şi simplu să spună că era preferabil s-o priveşti şi s-o doreşti pe extrem de ispititoarea Isabel, decît să-ţi pierzi vremea într-un muzeu: cu siguranţă voia să spună că acest personaj avea farmecul numeroaselor opere de artă şi, bănuiesc, al multor reprezentări artistice ale frumuseţii feminine.

Dacă rămîn la textul lui James, îmi păstrez libertatea de a mi-o închipui pe Isabel ca pe Primăvara lui Botticelli, ca pe Fornarina (Brutăriţa) lui Rafael, ca pe o Beatrice în stil prerafaelit, ba chiar şi (*de gustibus...*) ca pe una dintre domnişoarele din Avignon. Fiecare poate dezvolta sugestia lui James în funcţie de propriul ideal de

1. Despre acest aspect, tot în Steiner (1975), vezi capitolul VI.

frumuseţe, atît feminină, cît şi artistică. Totuşi, în film, Isabel este interpretată de Nicole Kidman. Am cea mai mare admiraţie pentru această actriţă, pe care o consider extrem de frumoasă, dar cred că filmul ar fi diferit dacă Isabel ar avea chipul Gretei Garbo sau formele rubensiene ale lui Mae West. Deci regizorul a hotărît în locul meu.

O traducere nu trebuie să spună mai multe decît spune originalul, adică să respecte reticenţele textului-sursă[1].

Multă lume ştie că Melville, în *Moby Dick*, n-a zis niciodată *care* picior îi lipseşte căpitanului Ahab. Se poate discuta dacă acest detaliu e fundamental sau nu, pentru a spori aura de ambiguitate şi mister din jurul acestei figuri deconcertante, dar dacă Melville a fost reticent, poate că avea motivele lui, pe care trebuie să le respectăm. Atunci cînd John Huston a „tradus" romanul în film, era obligat să facă o opţiune şi a decis ca lui Gregory Peck să-i lipsească piciorul stîng. Melville putea rămîne reticent, Huston nu. Astfel filmul, în caz că are vreo importanţă o asemenea dezvăluire, ne spune ceva mai multe decît romanul.

În capitolul 10 din *Logodnicii*, după ce-a vorbit îndelung despre seducţia pe care ticălosul Egidio o exercită asupra Călugăriţei din Monza, Manzoni, cu o expresie de mare pudoare, dezvăluie căderea în ispită printr-o singură propoziţie foarte scurtă: *La sventurata rispose**. Apoi romanul vorbeşte despre atitudinea schimbată a Seniorei şi despre decăderea ei treptată către un comportament delictuos. Dar ce s-a întîmplat între momentul răspunsului şi cel de după aceea e trecut sub tăcere. Autorul ne avertizează că femeia a cedat, iar gravitatea păcatului e sugerată de acel „nenorocita" care exprimă totodată o severă judecată morală şi o reacţie de compasiune umană. Cooperarea cititorului, chemat să „expliciteze" acea reticenţă, va transforma foarte scurta propoziţie în scînteia unor deducţii incendiare.

---

1. Vinçon (2000: 157 şi urm.) face trimitere la unele reflecţii interesante despre ceea ce nu se spune în *Fenomenologia operei literare* de Ingarden şi în *Story and discourse* de Chatman. Pentru mai multe detalii, vezi Bertuccelli Papi (2000).

* „Nenorocita răspunse" (Alessandro Manzoni, *Logodnicii*, ed. cit., p. 188) (n.tr.).

Observaţi că forţa propoziţiei stă nu doar în claritatea, ci şi în ritmul ei. Avem un dublu dactil urmat de un spondeu (sau troheu, fiindcă *ultima syllaba non curatur*): —◡◡,—◡◡,——. Traducerea franceză a lui Yves Branca spune: *L'infortunée répondit* şi, pe lîngă valorile semantice, păstrează o soluţie metrică asemănătoare. Versiunea engleză a lui Bruce Penman spune: *The poor wretch answered him*. Dintre două variante în germană, cea a lui Ernst Wiegand Junker zice: *Die Unselige antwortete*, iar cea a lui Burkhart Kroeber: *Die Unglückselige antwortete*. Mi se pare că se respectă, împreună cu sensurile existente, şi un anumit ritm. Oricum, în toate aceste situaţii e salvată reticenţa de expresie a autorului.

Ce s-ar întîmpla dacă pagina respectivă ar fi transpusă în film – de fapt, chiar s-a întîmplat asta, căci după romanul lui Manzoni s-au realizat diferite versiuni pentru cinematograf şi televiziune[1]? Oricît de pudic era regizorul, în unele situaţii a trebuit *să ne arate* ceva mai mult, în comparaţie cu textul verbal. Între Egidio, care îi adresează pentru prima dată cuvîntul, şi delictele succesive ale Seniorei, răspunsul ei a trebuit să se manifeste prin intermediul unor acţiuni, fie şi doar sugerate printr-un gest, un zîmbet, o sclipire a ochilor, un tremurat – dacă nu mai mult. În orice caz, *s-a văzut* ceva din intensitatea răspunsului, pe care textul verbal îl lăsa nedeterminat. În nebuloasa posibilelor acte pătimaşe ale femeii, unul a fost fatalmente ales, ca fiind cel mai potrivit, în timp ce Manzoni evident că voia să-i rămînă cititorului dreptul inalienabil de a face opţiunea, sau de a nu face nici una, după cum i-ar sugera pioşenia.

Să presupunem că există un roman în care se povesteşte despre doi prieteni care, în epoca Terorii, sînt duşi amîndoi la ghilotină. Unul fiindcă e vandeean legitimist, celălalt fiindcă e prieten cu Robespierre, deja căzut în dizgraţie. Despre amîndoi romanul ne spune că merg spre eşafod cu chipul impasibil, dar, prin intermediul cîtorva reticenţe şi al unor insinuări bine dozate, ne lasă nesiguri asupra ipotezei că vreunul dintre ei, în pragul morţii, îşi reneagă

1. Vezi analiza adaptărilor picturale ale figurii Călugăriţei din Monza, în Calabrese (1989). Despre adaptările în imagini ale romanului, vezi şi Casetti (1989) şi Bettetini *et al.* (1990).

trecutul sau nu. Ceea ce romanul vrea să ne transmită e tocmai atmosfera de nesiguranţă şi rătăcire în care, în groaznicul an 1793, sînt cu toţii scufundaţi.

Să transpunem acum scena într-un film. Să admitem că poate fi redată impasibilitatea celor doi condamnaţi şi că figura lor nu trădează nici emoţii, nici remuşcare, nici trufie. Dar acolo unde romanul nu ne spunea cum sînt îmbrăcaţi cei doi, filmul trebuie să ni-i arate cu ceva haine pe ei. Legitimistul îşi va lua cumva nădragii tradiţionali şi jacheta, care constituiau însemnele castei sale, reconfirmînd astfel valorile în care crezuse? Iacobinul va apărea cutezător în cămaşă? Se vor inversa rolurile (variantă improbabilă, dar nu imposibilă) – iacobinul îşi regăseşte semeţia aristocratică în nădragi, iar vandeeanul şi-a pierdut orice identitate? Vor fi amîndoi îmbrăcaţi la fel, subliniindu-se astfel că ambii sînt (şi se simt) deja egali, victime ale aceleiaşi furtuni?

După cum se vede, cînd trecem la o altă materie sîntem obligaţi să-i impunem spectatorului de film o interpretare faţă de care cititorul romanului rămînea cu mult mai liber. Nu e deloc exclus ca, folosindu-se de propriile mijloace, filmul să recupereze ambiguitatea, înainte sau după scena cu pricina, acolo unde romanul, în schimb, era mai explicit. Dar asta presupune, tocmai, o manipulare care ar fi nesăbuit să fie desemnată cu numele de traducere.

Să revenim la o experienţă personală. Pe cînd scriam *Numele trandafirului*, care se petrece într-o abaţie medievală, descriam scene nocturne, scene în locuri închise şi scene în aer liber. Nu precizam un ton cromatic general pentru toată povestea, dar cînd regizorul m-a întrebat ce părere am în legătură cu asta, i-am spus că Evul Mediu era reprezentat, mai ales în miniaturi, prin culori crude şi ţipătoare, adică se întîlneau puţine nuanţe intermediare şi predominau lumina şi strălucirea. Nu reuşesc să-mi amintesc dacă, în timp ce scriam, mă gîndeam la acele culori şi recunosc că un cititor putea colora anumite scene după bunul său plac – fiecare cititor recreîndu-şi în imaginaţie propriul decor medieval. Cînd am văzut pe urmă filmul, prima mea reacţie a fost că Evul Mediu a devenit „ca şi la Caravaggio", aşadar din secolul al XVII-lea, cu puţine reflexe de lumină caldă pe fundaluri întunecate. Mi-am plîns de jale, în

sufletul meu, pentru consistenta răstălmăcire a *intentio operis*. Abia după aceea, gîndindu-mă mai bine, am înţeles că regizorul s-a comportat, aş zice, în mod natural. Dacă scena se petrece într-un loc închis, iluminat de o torţă sau un opaiţ, sau luminat de o singură fereastră (iar afară e noapte ori ceaţă), rezultatul obţinut nu poate fi decît „à la Caravaggio", iar cele cîteva lumini ce se răsfrîng pe chipuri îl sugerează mai degrabă pe Georges de la Tour decît *Les très riches heures du duc de Berry* sau miniaturile clasiciste. Poate că Evul Mediu *se reprezenta* pe sine în culori luminoase şi strălucite, dar *se vedea* de fapt, în cea mai mare parte a zilei, în clarobscururi baroce. Nimic de obiectat, doar că filmul era obligat să ia o decizie acolo unde romanul n-o făcea. În roman, opaiţul era *flatus vocis*, iar intensitatea luminii trebuia imaginată pe cont propriu ; în film, opaiţul devenea materie luminoasă şi exprima exact *acea* intensitate luminoasă.

Luînd o decizie, regizorul opta pentru o lectură „realistă" şi renunţa la alte posibilităţi (i-ar fi putut opune viziunii realiste o interpretare heraldică, aşa cum a făcut Laurence Olivier, în bătălia din ziua Sfîntului Crispian, în filmul *Henric al V-lea*). Trecînd dintr-o materie în alta, *interpretarea este mediată de autorul adaptării*, şi nu e lăsată la voia destinatarului.

13.5. Neindicarea celor exprimate

Odată cu schimbarea materiei, riscăm nu doar să spunem mai multe decît cele spuse în original. Riscăm şi să spunem mai puţin. Aş vrea să citez un text celebru, care fireşte că nu-şi propune să descrie ceva banal, dar se pricepe să descrie foarte bine. Mă refer la capitolul patru din *Apocalipsă* :

> Numaidecît am fost răpit în Duhul. Şi iată că în cer era pus un scaun de domnie, şi pe scaunul acesta de domnie şedea Cineva. Cel ce şedea pe el avea înfăţişarea unei pietre de iaspis şi de sardiu ; şi scaunul de domnie era înconjurat cu un curcubeu ca o piatră de smaragd la vedere. Împrejurul scaunului de domnie stăteau douăzeci şi patru de scaune de domnie ; şi pe aceste scaune de domnie stăteau douăzeci şi patru de bătrîni, îmbrăcaţi în haine albe ; şi pe capete

aveau cununi de aur. Din scaunul de domnie ieşeau fulgere, glasuri şi tunete. Înaintea scaunului de domnie ardeau şapte lămpi de foc, cari sînt cele şapte Duhuri ale lui Dumnezeu. În faţa scaunului de domnie, mai este un fel de mare de sticlă, asemenea cu cristalul. În mijlocul scaunului de domnie şi împrejurul scaunului de domnie stau patru făpturi vii, pline cu ochi pe dinainte şi pe dinapoi*.

Eventuale hipotipoze au fost vreo cîteva. Observaţi că descrierea nu spune totul, se opreşte doar la chestiuni de suprafaţă, la bătrîni numeşte doar hainele albe şi cununile de aur, dar nu ochii sau bărbile. În schimb, vrea să facă evidentă o mişcare, ceea ce Vulgata exprimă printr-o rotire *super thronum et circa thronum*. Şi aici intră în impas primii interpreţi vizuali ai *Apocalipsei*, adică miniaturiştii mozarabi (ilustratorii acelor splendide comentarii la cartea lui Ioan, cunoscuţi ca *Fericiţi*). Rămînînd fideli faţă de textul Vulgatei, singurul pe care-l cunoşteau, miniaturiştii nu reuşesc să reprezinte cele patru făpturi vii care stau în mijlocul scaunului de domnie şi împrejurul scaunului de domnie, în acelaşi timp.

Asta fiindcă miniaturiştii, educaţi în tradiţia greco-creştină, se gîndeau că profetul „vede" un fel de statui sau picturi. Dar dacă imaginarul grecesc era vizual, cel ebraic era prin excelenţă auditiv. Dumnezeu apare la începutul *Genezei* ca o voce şi tot ca voce îi apare lui Moise (nu întîmplător cultura ebraică are o predilecţie pentru text, vocal sau scris, mai degrabă decît pentru imagine, cum se întîmplă, în schimb, în tradiţia grecească).

Miniaturiştii mozarabi cunoşteau şi izvorul de inspiraţie al lui Ioan, care e viziunea lui Ezechiel:

M-am uitat, şi iată că a venit de la mează-noapte un vînt năpraznic, un nor gros şi un snop de foc, care răspîndea de jurîmprejur o lumină strălucitoare, în mijlocul căreia lucea ca o aramă lustruită, care ieşea din mijlocul focului. Tot în mijloc, se mai vedeau patru făpturi vii, a căror înfăţişare avea o asemănare omenească. Fiecare din ele avea patru feţe, şi fiecare avea patru aripi. Picioarele lor erau

* *Apocalipsa lui Ioan*, 4, 2-6, în *Biblia sau Sfînta Scriptură*, tr. neprecizat, f.ed., f.a (n.tr.).

drepte, şi talpa picioarelor lor era ca a piciorului unui viţel, şi scînteiau ca nişte aramă lustruită. Supt aripi, de cele patru părţi ale lor, aveau nişte mîni de om; şi toate patru aveau feţe şi aripi. Aripile lor erau prinse una de alta. Şi cînd mergeau, nu se întorceau în nici o parte, ci fiecare mergea drept înainte*.

...Mă uitam la aceste făpturi vii, şi iată că pe pămînt, afară de făpturile vii, era o roată la fiecare din cele patru feţe ale lor. Înfăţişarea acestor roate şi materialul din care erau făcute păreau de hrisolit, şi toate patru aveau aceeaş întocmire. Înfăţişarea şi alcătuirea lor erau de aşa fel încît fiecare roată părea că este în mijlocul unei alte roate. Cînd mergeau, alergau pe toate cele patru laturi ale lor, şi nu se întorceau deloc în mersul lor... Cînd mergeau făpturile vii, mergeau şi roatele pe lîngă ele... Deasupra capetelor făpturilor vii era ceva ca o întindere a cerului, care semăna cu cristalul strălucitor, şi se întindea în aer sus peste capetele lor**.

Observăm că, spre deosebire de descrierea lui Ioan, aici se insistă pe mişcarea celor patru făpturi vii, care nu se opresc niciodată în acelaşi loc, şi mulţimea de roţi, uneori concentrice, alteori nu. Ne dăm seama că, la fel ca orice viziune care se respectă, aceasta este o viziune de film, unde nu neapărat se descrie ceea ce se vede, fixat o dată pentru totdeauna, ca Apollo din Belvedere sau Venus din Milo, ci avem o secvenţă onirică, unde lucrurile sînt într-o continuă transformare.

Ioan (şi, înaintea lui, Ezechiel) nu povestea despre tablouri (sau statui), ci, eventual, despre vise şi, dacă vrem să-i spunem astfel, despre filme (care sînt acele lucruri la care visăm cu ochii deschişi sau nişte viziuni reduse la condiţie laică). Într-o viziune de natură cinematografică, cele patru făpturi vii pot să se rotească şi să apară ba deasupra şi înaintea, ba împrejurul tronului. Dar miniaturistul mozarab (moştenitor chiar inconştient al unei culturi greceşti, unde divinitatea apare ca Idee şi, aşadar, ca formă definită în suverana sa imobilitate) *nu putea „traduce" în imagini textul-sursă*.

A reuşit să facă asta, dar numai parţial, miniaturistul *Apocalipsei de la San Severo*, unde cele patru făpturi vii stau la diferite distanţe

* *Ezechiel*, 1,4-9, ed. cit. (n.tr.).
** *Ezechiel*, 1,15-22, ed. cit. (n.tr.).

de scaunul de domnie, iar una dintre ele încearcă, să zic aşa, să treacă prin el. Chiar dacă e blocată într-o singură clipă, ca într-o fotografie şi nu ca într-un film, imaginea încearcă să redea ideea unei mişcări spiralate.

Şi totuşi era prea puţin. Sol Worth a spus cîndva că *pictures can't say ain't* – adică imaginile nu pot afirma că *nu* sînt ceva anume, iar Magritte, pentru a spune că o pipă pictată nu era o pipă, a trebuit s-o scrie. S-ar putea afirma că imaginile nu pot zice nici: *eu acum tocmai mă mişc în formă de spirală*. Adică un pictor futurist ar fi reuşit asta, dar miniaturiştii medievali nu. Schimbînd materia şi trecînd de la povestirea unui film la o miniatură cu imagine fixă, pierdeau ceva. Au adaptat minunat (asta e sigur) textele ebraice, dar nu le-au tradus.

13.6. Izolarea unui nivel al textului-sursă

S-ar putea observa că multe transmutări sînt traduceri, în sensul că izolează doar unul dintre nivelurile textului-sursă – şi, prin urmare, mizează pe faptul că acel nivel este singurul care contează cu adevărat pentru a reda sensul operei originare.

Exemplul cel mai banal este acela al unui film care, dintr-un roman complex, care pune în discuţie valori ideologice, fenomene istorice, probleme filosofice, izolează doar nivelul tramei propriu-zise (poate nici măcar al intrigii, ci doar al poveştii), renunţînd la toate celelalte, pe care regizorul le consideră neimportante sau dificil de reprezentat. Cum să „traduci" într-un film *În căutarea timpului pierdut* luînd în considerare poveştile lui Swann, Odette, Albertine, Charlus sau Saint-Loup, dar neglijînd meditaţiile lui Proust despre memorie? Sau acelaşi film îşi poate propune să redea într-o altă materie efectele tulburătoare ale textului-sursă, eventual în dauna fidelităţii exagerate în privinţa întîmplărilor. Încercînd să redea suferinţa Naratorului din proustianul *În căutarea timpului pierdut*, cînd, la început, aşteaptă în fiecare seară sărutul mamei, mişcările sufleteşti pot fi redate prin expresii ale chipului (sau inserţii aproape onirice ale figurii materne, care în text, de fapt, este doar dorită, nu şi văzută). Într-o astfel de direcţie, o adaptare ar semăna cu o formă

de traducere poetică unde, pentru a se păstra de pildă schema metrică sau rima, sîntem dispuşi să renunţăm la alte aspecte. Dar cînd un poet traduce un alt poet, cu toţii sîntem înclinaţi să recunoaştem că, dacă traducătorul apasă la maximum pedala emulaţiei, în dauna fidelităţii cuvînt cu cuvînt, avem de fapt o recreare – care, în cadrul aceleiaşi materii de expresie, este procedeul cel mai apropiat de adaptare sau transpunere.

Să acceptăm, de asemenea, că în cadrul adaptării sînt izolate anumite niveluri, considerate fundamentale, şi acelea se încearcă a fi „traduse". Dar izolînd anumite niveluri înseamnă tocmai că *am impus propria noastră interpretare textului-sursă*. Fabbri (2000), citîndu-l pe Deleuze, aminteşte că Francis Bacon, în tablourile sale, reprezintă sisteme de forţe în tensiune şi adaugă faptul că e uşor să ne gîndim la o traducere muzicală în care să existe o dimensiune tensională. De acord. Dar la Bacon există figuri umane pe care e limpede că traducerea muzicală nu le poate reprezenta. Deci avem o aşa-zisă traducere care selectează un singur nivel al substanţei de expresie, şi procedînd astfel ne comunică un conţinut diferit. În episodul jocului de „Mimă" pe care l-am menţionat la începutul capitolului, redarea ritmului vizual al lui Picasso neglija detaliul că domnişoarele nu erau în număr de trei, ci erau cinci. Însă traducerea *Poveştii unuia dintre cei o mie* de Giuseppe Cesare Abba, care să redea într-adevăr spiritul garibaldian al cronicii, dar să reducă la cinci sute numărul vitejilor luptători plecaţi din Quarto, n-am putea-o considera traducere. Poate că, dintr-un punct de vedere „superior", asta nu contează, dar din punctul de vedere al bunului-simţ este esenţial ca toţi „cei o mie" să rămînă o mie.

Cel care, „traducînd" *Logodnicii* în film, ar vrea să rămînă fidel doar faţă de secvenţa evenimentelor şi ar renunţa la observaţiile ironic-moraliste, ce ocupă un loc atît de important în opera manzoniană, ar hotărî, tocmai, că secvenţa evenimentelor e mai importantă nu numai decît intenţia etică, ci şi decît dorinţa de a transmite intenţia etică prin intermediul numeroaselor „intrări în scenă" ale naratorului. O traducere propriu-zisă (dintr-o limbă în alta) ar trebui, în schimb, să salveze cu orice preţ ambele niveluri şi să-i ofere cititorului libertatea de a crede (să zicem) că mai important e nivelul moral – în aşa măsură încît să considere că efectul romanului nu s-ar schimba

nici dacă don Rodrigo ar muri căzînd de pe cal şi nu de ciumă, sau dacă don Rodrigo ar fi personajul care s-ar converti pe calea virtuţii, în locul Celui-fără-Nume, iar acesta din urmă ar muri impenitent în lazaret.

Adaptarea constituie mereu o *luare de poziţie critică* – chiar dacă e inconştientă, chiar dacă se datorează neîndemînării, mai degrabă decît unei opţiuni deliberate de interpretare. Fireşte că o traducere propriu-zisă implică, pe lîngă o interpretare, o luare de poziţie critică. Am văzut-o, traducătorii care au respectat expresia lapidară din „Nenorocita răspunse" au recunoscut implicit (şi, în felul lor, au subliniat-o) cît de importantă era, din punct de vedere stilistic, o asemenea expresie lapidară. Dar, în timpul traducerii, atitudinea critică a traducătorului este implicită, are tendinţa de a nu se arăta, pe cînd într-o adaptare devine preponderentă şi constituie însăşi esenţa operaţiei de transpunere.

Eventual, atitudinea critică a traducătorilor poate fi explicitată în paratext, adică în prefeţe, postfeţe sau note de subsol. Dar în astfel de situaţii traducătorul nu critică textul-sursă, ci se critică, adică se explică, pe sine însuşi, ca traducător, şi nu mai acţionează ca *artifex*, ci ca *philosophus additus artifici*, reflectează pe marginea muncii sale şi o comentează. Că e vorba despre activităţi diferite rezultă din faptul că, în timp ce discutam traducerea lui *Moby Dick*, am putut ţine seama de poziţiile critice exprimate paratextual de traducător şi totuşi să consider că traducerea nu îndeplineşte intenţiile exprimate în paratext. Prin urmare, pot să-mi fac cunoscut dezacordul faţă de traducătorul care se critică pe sine însuşi[1].

În schimb, traducătorul care transpune *la sventurata rispose* prin *the poor wretch answered him* îşi manifestă, implicit, poziţia critică în calitate de interpret al textului tradus. Prin traducerea sa – şi nu prin cuvintele adăugate în nota de subsol sau trimiţîndu-le o telegramă celor care şi-au cumpărat cartea – îl avertizează pe cititor (sau îl

1. Aşa ceva se întîmplă adeseori, şi Pignatti (1998) a făcut-o discutînd comentariul meu despre traducerea mea din *Sylvie*. Că avea dreptate sau nu, prea puţin contează: ea distingea, pe bună dreptate, între traducerea ca o critică implicită a textului şi comentariul meu ca justificare explicită a traducerii.

pune în situaţia de-a înţelege) că stilul lapidar al acelei propoziţii este esenţial. Transpunînd lapidar, traducătorul a procedat ca un bun interpret şi, deci, ca un bun critic al textului manzonian, chiar dacă n-a exprimat nici o judecată despre textul pe care-l traducea.

Dusi (2000: 29) spune că, în situaţia cînd găseşte un important mesaj neexprimat în textul verbal pe care intenţionează să-l adapteze, o transpunere poate alege să-l realizeze în propria sa materie, folosind, de pildă, contraste sonore, imagini mai şterse, subiective absolute sau planuri de filmare parţială a actorilor, puncte de vedere limitate la anumite detalii specifice, „adică un întreg potenţial de *aspecte nedeterminate* care îi permit textului-ţintă să *traducă ambiguităţile* şi deschiderile semantice ale textului-sursă". Toate acestea sînt posibile, dar pariez că se pot realiza doar în cazul unui mesaj neexprimat „exploziv" (cum e tăcerea din răspunsul călugăriţei din Monza). În rest, pare cam greu ca, într-un film întreg, să nu arăţi niciodată din faţă chipul personajelor sau să nu filmezi niciodată piciorul de fildeş al căpitanului Ahab. Dacă, la fel ca în cazul lui James, citat de Caprettini, n-am dezvălui niciodată chipul unei femei (despre care autorul spune că este extraordinar de frumoasă), am comite de asemenea o înşelătorie, fiindcă acel personaj, pe care eram liberi să ni-l închipuim cu uşurinţă, ar deveni o enigmă obsedantă.

Dar dacă un regizor, pentru a reprezenta răspunsul călugăriţei, ar folosi un joc de clarobscururi, dispariţii în ceaţă, defocalizări, ar transmite astfel mai multe, ar sublinia cu creionul roşu textul manzonian, în loc să spună, cum face Manzoni, „eu zic aşa şi dacă voi vreţi să credeţi şi altceva, e treaba voastră", ar insista pe sugestia că există şi un subtext acolo. Am fi nu în cadrul stilului lapidar, ci al insinuării, un act critic explicit, la fel ca toate celelalte.

13.7. Indicarea altor aspecte

Una dintre „modificările" cele mai interesante petrecute în transpunerea unei proze în film este cea din *Moarte la Veneţia* de Luchino Visconti. Mă număr printre cei care consideră *Ghepardul*, de acelaşi regizor, un film care izbuteşte să redea perfect sensul profund al

romanului (într-un mod chiar mai eficient decît originalul). Dar cu *Moarte la Veneţia* se întîmplă ceva ciudat.

Protagonistul lui Thomas Mann, Gustav Aschenbach, este un scriitor trecut de cincizeci de ani (aşadar, pentru acele vremuri, foarte în vîrstă) care provine dintr-o cunoscută familie de judecători şi slujitori ai statului, e văduv, cu o fiică, este istoric şi critic (a scris un eseu despre *Spirit şi artă*), este un intelectual german auster şi conservator, fidelul unei iubiri neoclasice pentru frumuseţea platonic descărnată.

Temperament clasic, se opune îndată mediului romantic, ba chiar postromantic şi decadent, al unei Veneţii sclipitoare şi corupte. Cînd îl vede prima dată pe Tadzio, care va deveni obiectul pasiunii sale homosexuale, îl admiră ca pe o statuie grecească din perioada de aur, ca pe o perfecţiune pură a formei. Observaţiile lui legate de băiat sînt mereu inspirate de cultura sa clasică. Tadzio îi apare ca un Narcis, frumuseţea sa îi aminteşte de statuile greceşti ale epocii glorioase şi chiar contemplarea mării la Veneţia este plină de trimiteri la mitologia elenă („Se simţea o adiere, o veste înaripată dinspre sălaşurile inaccesibile anunţînd că Eros se ridică de lîngă soţul ei... Se apropia zeiţa, ademenitoarea de tineri, care i-a răpit pe Cleitus, pe Cephalus şi, în pofida tuturor olimpienilor, s-a bucurat de dragostea frumosului Orion..."*). Înainte de a-şi da seama de natura pasiunii sale, Aschenbach evocă un pasaj din *Phaidros* de Platon.

La început, Aschenbach nu reuşeşte să despartă admiraţia pe care o simte faţă de Tadzio de cea pe care de obicei o resimţim faţă de o operă de artă desăvîrşită, iar pe sine însuşi, ca artist, se vede ca pe acela care „elibera din masa de marmură a limbii forma zveltă pe care o văzuse în minte şi pe care o înfăţişa oamenilor ca pe o statuie şi o oglindă a frumuseţii spirituale"**.

Tragedia lui Aschenbach, atunci cînd îşi dă seama că-l doreşte carnal pe Tadzio, ţine de descoperirea neaşteptată că tot gustul lui supranatural pentru frumuseţe devine o desfrînare telurică. În fundal, şi mulţi citesc astfel povestirea lui Thomas Mann, există o atitudine

---

* Thomas Mann, *Moartea la Veneţia*, trad. Ion Roman, Bucureşti, Ed. Univers, 1993, p. 140 (n.tr.).

** *Ibidem*, p. 136 (n.tr.).

critică sau ironică la adresa tipicului estet winckelmannian, în care veneraţia pentru formă constituia doar o sublimare a pulsiunilor homosexuale.

Aceasta e tragedia burghezului Aschenbach : conştientizarea înfrîngerii lui Apollo de către Dionysos.

Ce se întîmplă în film ? Poate că Visconti se temea că nu va şti să redea vizual idealurile estetice ale lui Aschenbach, poate că a fost sedus de acel nume care îl evoca pe Gustav Mahler. Fapt este că Aschenbach de aici este un muzician. E adevărat că, într-o serie de *flash back*-uri îl vedem dialogînd cu un prieten, susţinător al geniului ca pradă liberă a propriilor pasiuni, cărora le opune idealul clasic, de rigoare şi distanţare. Dar aceste replici dispar în prezenţa permanentului comentariu muzical mahlerian, unde în mod fatal coloana sonoră apare ca transcrierea muzicală a sentimentelor şi a idealurilor protagonistului. Aschenbach vorbeşte de parcă ar fi Bach, dar spectatorul îl *aude* pe Mahler.

Aschenbach al lui Thomas Mann este un domn în vîrstă, solid şi lent, iar asta îi face cu atît mai dramatic inacceptabilă progresiva transformare. Aschenbach al lui Visconti e mai tînăr, fragil, instabil, deja bolnav de inimă, gata să se identifice cu o Veneţie dărăpănată, lichefiată în ritualurile ei hoteliere copleşite de rafinament. Nu ca ultim detaliu, Aschenbach al lui Thomas Mann are o ascendenţă burgheză, iar acel „von" îi este atribuit la o vîrstă înaintată, ca recunoaştere a meritelor sale culturale, pe cînd Aschenbach al lui Visconti apare îndată şi fără nici un fel de explicaţii ca un Gustav *von* Aschenbach, deja marcat de simptomele declinului unei nobilimi lîncede şi e mai aproape de Des Esseintes, personajul lui Huysmans, decît de un istoric a cărui carieră a fost încununată cu laurii academici. El e deja la fel de bolnav ca şi Veneţia care îl găzduieşte. Atracţia pe care o resimte pentru Tadzio este imediată, pe cînd în cadrul povestirii Aschenbach are nevoie de timp pentru a trece de la fabulaţiile elenizante la recunoaşterea pasiunii care îl răvăşeşte. Pe de altă parte, Tadzio din povestire are paisprezece ani şi nu există nici umbră de maliţie în puţinele priviri şi în singurul zîmbet pe care-l adresează admiratorului său matur. Tadzio din film e mai mărişor şi orice privire pe care i-o trimite lui Aschenbach e, cel puţin, încărcată de ambiguitate.

Şi atunci unde rămîne opoziţia dintre două etici şi două estetici? De ce muzicianul lui Visconti ar trebui să fie răvăşit de pasiunea sa? Poate fiindcă regizorul ni-l arată de cîteva ori ca pe un tată fericit, cu soţie şi fiică? Aschenbach al lui Visconti pare să sufere pentru că se simte ruşinos de vinovat faţă de familia lui şi pentru că n-a mai fost niciodată atras de mitul frumuseţii virile. În schimb, Aschenbach al lui Thomas Mann (liber de legăturile de familie) intră în criză fiindcă resimte cum întregul său univers spiritual şi glacialul său cult pentru frumuseţe îşi schimbă orientarea. El nu poate suporta revelaţia că idealurile sale estetice erau simpla travestire a unei latente furori carnale – căreia acum îşi dă seama că nu-i poate rezista.

Obervaţi că, între film şi povestire, intriga rămîne mai mult sau mai puţin aceeaşi, aceleaşi sînt şi personajele, ba chiar şi figurile secundare, iar identicul acompaniament al prăbuşirii lui Aschenbach îl reprezintă metafora obsedantă a bolii, care învenineză cu perfidie oraşul. Dar simpla decizie de a schimba meseria personajului (şi de a-i atribui un chip, acela deja ambiguu şi torturat al lui Dirk Bogarde, şi nu pe cel al unui savant matur de la începutul secolului) a produs o radicală transformare a textului originar. Filmul respectă povestea de la suprafaţă a cărţii, dar nu reuşeşte să-i redea povestea de profunzime, să ne arate actanţii din culise, cele două ideologii care se confruntă, iluzia Formei descărnate, care se confruntă cu Umbrele din Peşteră, deja triumfătoare, asemenea pestilenţei ce erodează oraşul.

13.8. Adaptarea ca operă nouă

Asta nu înseamnă că *Moarte la Veneţia* nu este un film superb: reprezentarea oraşului e minunată, tensiunea dramatică e magistrală şi, dacă nu ni s-ar spune că *acel* film voia să „traducă" *acel* roman, am ieşi de la cinematograf cu admiraţie şi cu satisfacţie faţă de respectivele strategii cu totul originale. Înseamnă că Visconti „a greşit"? Absolut deloc, s-a inspirat din povestea lui Thomas Mann pentru a ne spune povestea *sa*. Am putea vorbi de *migraţia* unei teme: într-un fel, filmul lui Visconti este, faţă de romanul lui Mann, tot aşa cum e Scufiţa Roşie a Fraţilor Grimm faţă de cea a lui Perrault – aproape aceeaşi poveste, dar cu o altă viziune etică, altă morală, alt conflict.

Aş prelua o observaţie a lui Spaziante (2000 : 236) potrivit căreia, în multe cazuri de transpunere s-ar putea vorbi (urmînd distincţia realizată de mine în *Lector in fabula* sau în *Limitele interpretării*) despre diferenţa dintre interpretare şi folosire. În contextul respectiv dădeam exemple de *folosire* aproape extremă cum ar fi, la limita cea mai ultragioasă, a folosi paginile unei cărţi pentru a împacheta fructe, dar mă gîndeam şi la cazuri mai nobile şi legitime, cum ar fi *folosirea* unei poezii sau a unui roman pentru a visa cu ochii deschişi, pentru a fabula, pe baza unei minime solicitări care ne vine din partea textului, pe marginea unor evenimente, amintiri, proiecte care ne aparţin şi care au deja prea puţin în comun cu textul iniţial (pînă cînd ajungem, ca-n polemica de odinioară, la anumite practici deconstructiviste prin care impunem textului să spună ceea ce vrem noi, plecînd de la principiul că *il n'y a pas de vrai sense d'un texte*). Dar n-aş vrea, şi am spus-o deja, ca folosirea unui text să fie considerată o practică negativă. În fond, ni se poate întîmpla tuturor, în timp ce ascultăm un vals de Chopin, să alunecăm pe aripile memoriei legate de prima ocazie cînd l-am ascultat alături de persoana iubită şi să ne pierdem în aducerile-aminte legate de ea, în loc să percepem cu atenţie textul muzical – şi să hotărîm să reascultăm piesa respectivă de fiecare dată cînd vrem să ne lăsăm purtaţi de amintiri. De ce nu? Nu e interzis, chiar dacă e puţin probabil, să ne lăsăm frămîntaţi de fantezii erotice în faţa unei teoreme a lui Pitagora – şi nimeni nu ne-ar putea acuza, pentru asta, de atentat la *principia mathematica*.

Printre infinitele modalităţi de folosire există şi aceea de a porni de la un text-stimul pentru a scoate din el idei şi inspiraţii din care să producem apoi *propriul* nostru text. Astfel procedează cel care scrie, după un text celebru, o parodie, cel care hotărăşte să scrie urmarea la *Pe aripile vîntului* şi să reia aventurile lui Scarlett O'Hara din clipa în care a pronunţat fatalele cuvinte *Mîine e o altă zi*, cel care vrea să imite un text pe care-l admiră şi să-l rescrie în spirit modern – aşa a făcut Anouilh cînd a rescris *Antigona* şi aşa a făcut Sofocle cînd a scris şi el *Oedip Rege*, după ce exista deja un *Oedip* al lui Eschil.

Ce mai rămîne, în aceste situaţii de *folosire creativă*, din textul-sursă? Depinde. Iau ca exemplu *The Orchestra*, un film de Zbig

Rybczynski (şi vezi, în legătură cu el, analiza lui Basso [2000], prin intermediul căreia am ajuns de altfel să-l cunosc), unde muzica din *Marşul funebru* al lui Chopin (interpretat *in praesentia*) este în acelaşi timp „arătată" printr-o serie de figuri groteşti care apar treptat, pe măsură ce îşi pun mîinile pe claviatura unui pian ce alunecă o vreme îndelungată, de parcă s-ar mişca de-a lungul ecranului (sau de parcă aparatul de filmat s-ar deplasa pe nişte taste de-o lungime infinită). Fireşte că avem încercarea de-a se reda cumva muzica-sursă, fiindcă gesturile personajelor sînt determinate de ritmul melodiei, iar imaginile, la fel ca şi unele apariţii din fundal (de pildă un car mortuar) vor să redea efectul funebru. Am presupune că, privind filmul după ce-am tăiat sonorul, urmărind gesturile personajelor şi mişcările aparatului de filmat, am putea reproduce un ritm foarte asemănător celui din compoziţia lui Chopin, şi sigur că pasajul acelei compoziţii respectă izotopia funebră – ba chiar aş zice că o accentuează.

Aşadar se poate afirma, pe bună dreptate, că opera lui Rybczynski este o bună interpretare a operei chopiniene, pentru că ne permite să-i percepem aspectele de ritm, dinamică, precum şi fundamentala tensiune emoţională (conţinutul de pasiune) mai bine decît am reuşi s-o realizăm, uneori, în cadrul unei audiţii neatente. Dar opţiunile figurative efectuate de regizor îi aparţin pe de-a-ntregul şi e greu să revenim, prin intermediul lor, la Chopin. Prin urmare, ne aflăm de asemenea în faţa unei situaţii, cu totul fericite, de folosire.

Rybczynski ar fi putut pune în scenă clonări infinite după George Sand sau după autorii germani, într-un fel de *Totentanz*, respectînd aceeaşi structură de ritm a pasajului şi dînd o echivalenţă vizuală mai redusă, şi nimeni n-ar putea spune, în mod teoretic, dacă o opţiune ar fi fost mai bună decît cealaltă. Cu *The Orchestra* sîntem puşi în faţa unui fenomen de folosire care, dacă s-ar înţelege ca o traducere „fidelă" a pasajului chopinian, ar pune cu siguranţă probleme de corectitudine muzicologică. Este vorba despre o operă apreciabilă *prin ea însăşi*, chiar dacă din ea face parte integrantă trimiterea la Chopin.

Filmul nu-l ia ca pretext doar pe Chopin, ci şi, printre alţii, pe Ravel şi al său *Bolero*. Aici, muzica obsedantă este redată printr-o înaintare, într-o succesiune de foarte lungi planuri-secvenţă, cu

panoramare laterală constantă, a unor personaje bizare, pe o scară interminabilă. Nu e nici o îndoială că se stabileşte un anumit paralelism între repetiţia muzicală şi repetiţia vizuală. Dar personajele care urcă de-a lungul treptelor provin din iconografia revoluţionară sovietică (revalorificată ironic), iar această interpretare constituie pe deplin meritul (sau defectul) regizorului, nu al lui Ravel. Pînă la urmă, rămîne ca materie de apreciere estetică opera (originală) a lui Rybczynski.

Dacă însă regizorul, pe ritmul solemn şi maiestuos al *Marşului funebru* de Chopin, ar fi pus în scenă un French Can-Can, n-am mai vorbi despre o adaptare, ci despre o parodie provocatoare.

În faţa unei traduceri a vreunei cărţi imaginare a lui Chopin, prin grija lui Rybczynski, mai întîi de toate am aprecia arta lui Chopin şi abia apoi abilitatea lui Rybczynski, ba chiar editorul ar pune numele lui Chopin pe copertă, iar pe cel al lui Rybczynski doar (de obicei) pe pagina de titlu, şi cu litere mai mici decît cele folosite pentru Chopin. Dacă i s-ar atribui vreun premiu literar (cu condiţia să nu fie vorba de premiul pentru cea mai bună traducere), acesta i s-ar acorda lui Chopin, şi nu lui Rybczynski. Dacă Rybczynski, într-o sală de concert, ar executa *Marşul funebru* al lui Chopin, chiar de întîmplător pe afiş ar fi mai evident numele interpretului, şi nu cel al autorului interpretat, i-am pretinde lui Rybczynski să execute partitura chopiniană, desigur, în conformitate cu propria sa inspiraţie, dar fără a deranja execuţia prin gesturi teatrale, strîmbături sau hohote de rîs, punîndu-şi pe faţă o mască sau apărînd la bustul gol, cu pieptul păros şi spinarea tatuată. În schimb, dacă ar proceda astfel, am şti că ne aflăm în faţa unei acţiuni *teatrale*, un *performance* prin care – cum se zicea odinioară – actorul îşi propune să „desacralizeze" o operă de artă.

În schimb, la *The Orchestra*, pe lista obligatorie de pe generic apare numele lui Rybczynski, şi nu cel al lui Chopin sau al lui Ravel. Rybczynski este autorul filmului care are ca subiect adaptarea vizuală a propriei coloane sonore, şi – cu excepţia vreunui meloman sceptic – spectatorul nu stă să judece dacă execuţia de pe coloana sonoră este mai bună sau mai proastă decît alte interpretări chopiniene, ci îşi concentrează atenţia pe modul în care Rybczynski interpretează, prin intermediul imaginilor, stimulul muzical.

Nu cred că se poate spune că *The Orchestra* e pur şi simplu o traducere a compoziţiei chopiniene, aşa cum ar fi transpunerea ei

într-o altă tonalitate sau de-a dreptul (cu toate rezervele) transcrierea ei pentru orgă. Este, desigur, o operă a lui Rybczynski, care şi l-a luat ca pretext pe Chopin pentru a produce altceva, cu totul original. Faptul că *The Orchestra* poate să jignească sentimentele unor admiratori înfocaţi ai lui Chopin este deja un aspect cu totul secundar.

Aşa cum arătam deja la sfîrşitul capitolului dedicat recreării, şi în transpunere există nenumărate cazuri de graniţă. Am spus că *Ghepardul* lui Visconti redă bine sensul profund al romanului, iar asta chiar dacă transpunerea ne impune un prinţ Salina cu trăsăturile lui Burt Lancaster, împiedicîndu-ne să ni-l închipuim, aşa cum avem noi chef, pe acel nobil sicilian. Multe dintre eseurile apărute în *VS* 85-87, publicaţie amintită în introducerea mea, ne atrag atenţia cît de diferite şi uneori fructuoase pot fi aventurile transpunerii, sau aşa-numita traducere intersemiotică. Dar mie îmi place să le văd ca infinite aventuri ale interpretării şi doar acest rost îl aveau distincţiile pe care le-am marcat, indispensabile într-un discurs care, s-a spus de la bun început, îşi propunea să se concentreze pe trăsăturile specifice ale traducerii propriu-zise.

Faptul că, în cazuistica bogată a semiozei, nuanţele pot fi numeroase nu ne împiedică să stabilim anumite distincţii fundamentale. Dimpotrivă, ne-o impune, dacă datoria unei analize semiotice e tocmai aceea de a recunoaşte fenomene diverse în fluxul aparent incontrolabil al actelor de interpretare.

14.
Limbile perfecte şi culorile imperfecte

Toate paginile de mai sus au fost aşezate sub semnul negocierii. Traducătorul trebuie să negocieze cu fantoma unui autor adeseori dispărut, cu prezenţa copleşitoare a textului-sursă, cu imaginea încă nedeterminată a cititorului pentru care traduce (şi pe care traducătorul trebuie să-l *creeze*, aşa cum orice Autor îşi construieşte propriul Cititor Model – *cf.* Eco, 1979), iar uneori, cum se arăta în Introducere, trebuie să negocieze chiar şi cu editorul.

E posibil oare să evităm o noţiune de traducere ca negociere? Ar trebui să ne gîndim că se pot transpune enunţurile exprimate într-o limbă în enunţuri exprimate într-o altă limbă fiindcă, deşi la nivel lexical nu există sinonime, două enunţuri diferite pot totuşi să exprime *aceeaşi propoziţie*.

14.1. *Tertium comparationis*

Pentru a stabili dacă enunţurile *Il pleut*, *it's raining*, *piove*, *Es regnet* exprimă aceeaşi propoziţie, ar trebui să putem exprima respectiva propoziţie (care rămîne constantă) într-un fel de limbaj neutru, faţă de limbile naturale care sînt comparate. Iar aici apar doar trei posibilităţi.

Una e că există o Limbă Perfectă, care serveşte ca unitate de măsură pentru toate celelalte limbi. Visul unei Limbi Perfecte a trăit multă vreme şi încă nici acum n-a murit. A se vedea, pentru povestea acestui vis milenar, cartea mea *În căutarea limbii perfecte*. De-a lungul secolelor, lumea a sperat să poată recupera o Limbă Adamică originară, anterioară confuziei limbilor. Că traducerea poate prezuma

existenţa unei limbi perfecte a fost intuiţia lui Walter Benjamin: neputînd reproduce niciodată în limba de destinaţie semnificaţiile limbii-sursă, trebuie să ne lăsăm pe seama sentimentului de convergenţă dintre toate limbile, întrucît „în fiecare dintre ele, luată pe ansamblu, se înţelege un singur lucru şi mereu acelaşi, care totuşi nu e accesibil nici uneia dintre ele, în parte, ci doar ansamblului intenţiilor lor, reciproc complementare: limba pură" (Benjamin, 1923; trad. it.: 227). Dar această *reine Sprache* nu este o limbă. Dacă nu uităm sursele cabaliste şi mistice ale gîndirii lui Benjamin, putem resimţi umbra, destul de apăsătoare, a limbilor sfinte, ceva asemănător cu particularităţile ascunse ale limbilor izolate. „Dorinţa de a traduce nu poate fi înţeleasă, în afara acestei corespondenţe cu un gînd al lui Dumnezeu." (Derrida, 1985; trad. it.: 217)

Dar, dacă dorinţa de a traduce poate fi stimulată de o asemenea aspiraţie, de a percepe gîndul lui Dumnezeu, acesta este un sentiment util pentru un traducător, aşa cum pentru un îndrăgostit e util să aspire la contopirea perfectă dintre două suflete, chiar dacă psihologia şi fiziologia ne arată că aşa ceva este imposibil. Dar fiind vorba aici, tocmai, despre un sentiment ascuns şi foarte personal, ne poate fi oare de folos, ca un criteriu intersubiectiv de evaluare a reuşitei unei traduceri?

A doua posibilitate, pentru a trece de la un sentiment personal la o regulă publică, dă naştere la alte două variante: fie se poate construi o limbă „raţională", care să exprime toate obiectele, acţiunile, stările sufleteşti, conceptele abstracte pe care orice cultură ar trebui să le folosească pentru a descrie lumea (şi dintr-un asemenea proiect s-au inspirat numeroase tentative răsărite în secolul al XVII-lea), fie (aşa cum se încearcă azi) se ajunge la identificarea unei „limbi a gîndirii", înrădăcinată în mod natural în funcţionarea universală a minţii umane, cu termenii şi enunţurile sale, care pot fi exprimate într-un limbaj formalizat. De fapt, aceste două versiuni sînt egale fiindcă, inclusiv pentru a recunoaşte o presupusă limbă a gîndirii, trebuie în vreun fel să propunem o gramatică a sa şi, pînă cînd nu vom fi în măsură să înregistrăm, pas cu pas, tot ceea ce se petrece în creierul nostru sau în mintea noastră, inclusiv această limbă a gîndirii va fi o construcţie ipotetică, inspirată de anumite criterii de raţionalitate pe care le oferă, de pildă, logica formală.

Ultima variantă este văzută, mai mult sau mai puţin, cu simpatie de numeroşi cercetători ai traducerii automate. Trebuie să existe un *tertium comparationis* care permite trecerea de la expresia unei limbi Alfa la cea a unei limbi Beta, hotărînd că ambele sînt echivalente cu propoziţia emisă într-un metalimbaj Gama, independent de felul în care o exprimă alte limbi naturale. Astfel, avînd cele trei enunţuri *piove*, *il pleut* şi *it's raining*, ele ar avea acelaşi conţinut propoziţional, exprimabil în Gama ca (să zicem) *xyz*, iar asta ne permite să traducem enunţul italian în franceză sau în engleză, fără teama de a ne îndepărta prea mult de sensul discursului originar.

Dar să luăm, spre exemplu, un enunţ poetic cum e cel al lui Verlaine, *il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville*[*]; traducîndu-l cuvînt cu cuvînt, în baza unui criteriu de sinonimie, astfel încît conţinutul propoziţional să rămînă neschimbat, am avea: *piange nel mio cuore come piove sulla città* şi fireşte că, din punct de vedere poetic, cele două enunţuri n-ar putea fi considerate echivalente.

E suficient să ne gîndim la celebrul exemplu al lui Jakobson (1960) legat de sloganul *I like Ike*. Fireşte că, din punctul de vedere al egalităţii propoziţionale, el s-ar putea transpune ca *Io amo Ike*, *J'aime bien Ike*, ba chiar se poate parafraza prin *I appreciate Eisenhower*, dar nimeni n-ar spune că este vorba de traduceri adecvate faţă de original, care îşi lua forţa din sugestiile fonice, din rimă şi (cum amintea Jakobson) din paronomasie.

Noţiunea de conţinut propoziţional invariant ar fi aplicabilă aşadar numai unor enunţuri foarte simple, care exprimă stări ale lumii şi care, pe de o parte, nu sînt ambigue (cum se întîmplă în situaţia figurilor retorice) şi, pe de altă parte, nu sînt autoreflexive, adică să nu fie produse cu scopul de-a atrage atenţia nu numai asupra semnificatului, ci şi asupra semnificantului lor (cum sînt valorile fonice sau prozodice).

Dar chiar dacă am presupune că avem o posibilă traducere, în cazul unor enunţuri foarte simple, cu funcţie denotativă, n-am putea evita clasica obiecţie a Terţului. Pentru a traduce textul A, exprimat

1. „Plînge în inima mea/ Cum plouă peste oraş..." (Paul Verlaine, *O sută de poeme*, ed. bilingvă, trad. Lucian Blaga, Bucureşti, Ed. Grai şi Suflet – Cultura Naţională, 1996, p. 105) (n.tr.).

de limba Alfa, în textul B, exprimat de limba Beta (şi pentru a afirma că B este o traducere corectă a lui A şi echivalentă ca semnificaţie cu A), ar trebui să ne raportăm la un metalimbaj Gama şi apoi să hotărîm în ce sens A este echivalent ca semnificaţie cu Γ exprimat de Gama. Dar pentru a face asta am avea nevoie de un nou meta-metalimbaj Delta, astfel încît A să fie echivalent cu Δ exprimat de Delta, iar apoi un meta-meta-metalimbaj Ypsilon, şi tot aşa la infinit.

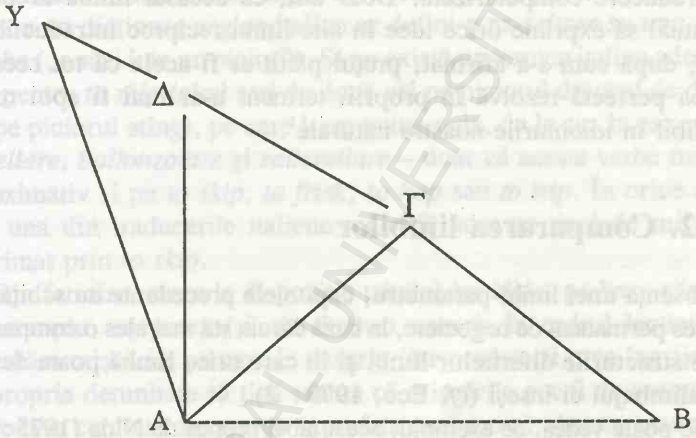

Figura 9

Dacă nu cumva (aşa cum povesteam deja în Eco, 1993b) acel *tertium comparationis* este o limbă naturală atît de flexibilă şi puternică, încît să poată fi declarată perfectă, în comparaţie cu toate celelalte. Iezuitul Ludovico Bertonio a publicat în 1603 o *Arte de lengua Aymara*, iar în 1612 un *Vocabulario de la lengua Aymara* (o limbă vorbită şi azi între Bolivia şi Perù), şi şi-a dat seama că era vorba despre un idiom de o imensă flexibilitate, capabil de o incredibilă vitalitate neologizantă, dar în special capabil să exprime abstracţiuni, încît a formulat bănuiala că era vorba despre efectul unui „artificiu". Două secole mai tîrziu, Emeterio Villamil de Rada, în *La lengua de Adan* (1860), putea s-o definească drept limbă adamică, expresie a acelei înrudiri naturale dintre cuvinte şi obiecte pe care ar fi trebuit

s-o aibă „o idee anterioară formării limbilor", întemeiată pe „idei necesare şi nemodificabile", deci o limbă filosofică, dacă a existat aşa ceva vreodată. Studii mai recente au stabilit că, în loc de o logică bivalentă (adevăr/fals), pe care se întemeiază gîndirea occidentală, Aymara se bazează pe o logică trivalentă şi este în stare, astfel, să exprime subtilităţi modale pe care limbile noastre le surprind doar cu preţul unor obositoare perifraze. Pentru a încheia, există unii care propun azi studierea limbii Aymara pentru rezolvarea problemelor de traducere computerizată. Doar atît, că această limbă ar putea eventual să exprime orice idee în alte limbi reciproc intraductibile, însă, după cum s-a afirmat, preţul plătit ar fi acela că tot ceea ce limba perfectă rezolvă în propriii termeni n-ar mai fi apoi retraductibil în idiomurile noastre naturale[1].

14.2. Compararea limbilor

În absenţa unei limbi-parametru, capitolele precedente au schiţat un proces permanent de negociere, la baza căruia stă mai ales o comparaţie între structurile diferitelor limbi şi în care orice limbă poate deveni metalimbajul ei înseşi (*cf.* Eco, 1979: 2).

Se poate vedea, de exemplu, acest tabel propus de Nida (1975: 75) în care se indică diferenţele semantice, în engleză, pentru cîteva verbe de mişcare:

	run	walk	hop	skip	jump	dance	crawl
1. one or another limb always in contact vs. no limb at times in contact	–	+	–	–	–	±	+
2. order of contact	1-2-1-2	1-2-1-2	1-1-1 or 2-2-2	1-1-2-2	not relevant	variable but rhythmic	1-3-2-4
3. numer of limbs	2	2	1	2	2	2	4

Figura 10

1. *Cf.* Iván Guzmán de Rojas, *Problematica logico-linguística de la communicación social en el pueblo Aymara*, mimeo. Con los auspicios del Centro internacional de las Investigaciónes para el desarrollo del Canada, f.a.

Dacă ar trebui să traducem în italiană o serie de fraze care conţin cîteva dintre aceste verbe, ne-am confrunta cu serioase dificultăţi. Desigur, am fi în măsură să stabilim că, în funcţie de context, *run* poate fi tradus prin *correre*, *camminare* îl traduce pe *walk*, iar *danzare* îl traduce pe *dance*. Ne-ar fi deja mai greu să traducem *to crawl*, numai că descrierea lui Nida ne trimite mai degrabă la un fel de *andare a carponi* („a merge de-a buşilea") al oamenilor decît la *strisciare* („a se tîrî") al şerpilor. Dificultatea noastră sporeşte la *to hop*, fiindcă în italiană nu există un verb specific pentru o activitate pe care un dicţionar englez-italian ar defini-o ca *saltare su una sola gamba* („a sări într-un picior"). Şi nu există un termen italian adecvat nici pentru *to skip* (cînd sari de două ori pe piciorul drept şi de două ori pe piciorul stîng), pe care l-am putea reda, de la caz la caz, prin *saltellare*, *ballonzolare* şi *salterellare* – doar că aceste verbe traduc aproximativ şi pe *to skip*, *to frisk*, *to hop* sau *to trip*. În orice caz, nici una din traducerile italiene nu redă adecvat tipul de mişcare exprimat prin *to skip*.

Din fericire, avem la dispoziţie tabelul lui Nida, pe baza căruia, de exemplu, aş putea (şi am făcut-o uneori, în cadrul lecţiei) să executăm mişcările pe care le descrie (iar profesorii prea îngrijoraţi de propria demnitate să ţină seama că mişcările pot fi de asemenea reproduse cu două degete, pe suprafaţa unei mese). Aceste gesturi ar fi nişte *interpretanţi* eficienţi ai diferiţilor termeni verbali. Trecînd de la imitarea gestuală la cuvintele în limba italiană, aş avea două posibilităţi: prima, de a rezolva termenul englezesc fără echivalent unic printr-o parafrază în italiană, de pildă *to hop* prin a ţopăi într-un singur picior (şi iată o situaţie în care parafraza, *dar într-o altă limbă*, folosită cu moderaţie, poate ţine locul unei carenţe lexicale); a doua, dacă motivele stilistice nu-mi permit să lungesc în mod exagerat textul, ar trebui să hotărăsc dacă e sau nu e important să redau, în context, mişcarea specifică indicată de *to hop* sau dacă – fiind vorba despre un copil care se joacă fericit – nu s-ar putea pierde o nuanţă, recuperîndu-se toate celelalte conotaţii de joc şi veselie şi să spun despre copil că ţopăie.

Comparaţia dintre spaţiile semantice ocupate de diverşi termeni, în cele două limbi, mi-ar fi permis să negociez soluţia cea mai acceptabilă contextual.

Este adevărat că, interpretînd lumea care ne înconjoară (precum şi cele reale sau posibile, despre care vorbesc cărţile pe care le traducem), ne mişcăm deja în cadrul unui sistem semiotic pe care societatea, istoria, educaţia l-au organizat pentru noi. Totuşi, dacă ar fi *doar* aşa, atunci, teoretic vorbind, traducerea unui text provenit dintr-o altă cultură ar trebui să fie imposibilă. Dar, dacă organizările lingvistice diferite pot părea reciproc *incomensurabile*, ele rămîn totuşi *comparabile*. Dacă ne întoarcem la exemplul din primul capitol, legat de posibilitatea de traducere în engleză a termenului italian *nipote*, se vede că am reuşit să găsim anumite soluţii tocmai prin compararea spaţiilor diferite de conţinut, comune celor două limbi, prin intermediul termenilor lingvistici diferiţi.

Am fost şantajaţi timp de ani de zile cu informaţia că eschimoşii au diferite denumiri pentru a identifica, în funcţie de consistenţa fizică, ceea ce noi numim „zăpadă". Dar apoi s-a conchis că eschimoşii nu sînt cîtuşi de puţin prizonieri ai propriei limbi şi pricep foarte clar că, atunci cînd noi spunem „zăpadă", indicăm ceva legat de obiectul pe care ei îl numesc în diverse moduri. Pe de altă parte, faptul că un francez foloseşte acelaşi cuvînt, *glace*, pentru a indica atît gheaţa, cît şi îngheţata nu-l determină să pună cuburi de îngheţată în propriul whisky ; eventual va preciza că vrea să-şi pună nişte *glaçons*, tocmai fiindcă *le glace*, în cazul respectiv, vrea să-l folosească tăiat în cubuleţe, sau bucăţele de dimensiuni egale.

14.3. Traducerea şi ontologia

În acest context poate apărea o întrebare. Dacă se poate transpune sensul textului-ţintă comparînd structurile din două limbi diferite, excluzînd recursul la o Limbă-Parametru ; dacă raportînd cuvîntul *nipote* la triada *nephew/niece/grandchild* un italian reuşeşte fără probleme să recunoască cele trei poziţii ale arborelui genealogic la care se referă termenii englezeşti ; dacă *bois* acoperă un spaţiu semantic diferit de *bosco*, dar asta nu ne împiedică să pricepem că în franceză este vorba despre lemnul prelucrat sau despre o pădurice ; dacă în aceste cazuri, la fel ca în atîtea altele, comparînd diversele

forme ale conţinutului în care diferite limbi au segmentat în mod diferit continuitatea ce se poate gîndi şi experimenta, reuşim totuşi să spunem pe limba noastră la ce anume se gîndea străinul – n-ar trebui oare să presupunem că fie (i) există modalităţi universale de segmentare, care constituie un fel de temelie profundă, aflată dedesubtul aparentelor segmentări efectuate de aceste limbi; fie (ii) există unele tendinţe generale, predispuneri fundamentale ale realităţii (sau ale fiinţei) care permit tocmai compararea limbilor şi ne îngăduie să mergem dincolo de formele conţinutului fiecărei limbi, să percepem structuri comune oricărei organizări a lumii? Şi dacă astfel ar sta lucrurile, chiar dacă nici o limbă perfectă n-ar putea exprima respectivele structuri mentale sau modalităţi universale, oare nu lor li s-ar datora faptul că două limbi care se compară trebuie, în orice caz, să dispună de elemente comparabile?

E ciudat că, în timp ce atîtea discuţii filosofice au pus sub semnul îndoielii posibilitatea traducerii, tocmai succesul efectiv al nenumăratelor operaţii de traducere a adus – sau a readus – în atenţia filosofiei cea mai importantă problemă filosofică, anume dacă există o modalitate (sau chiar mai multe, dar nu haotice) în care *funcţionează lucrurile*, independent de felul în care limbile noastre le fac să funcţioneze.

Pe acest subiect ar trebui scrisă o altă carte, iar în parte am şi scris-o deja (pentru a repune tema în discuţie, fireşte, nu pentru a o rezolva) – este vorba despre *Kant şi ornitorincul*. Acolo discut tocmai dacă există nişte *linii de tendinţă*, sau efectiv (prin metaforă) *o bază stabilă a fiinţei* care fie îndrumă segmentarea continuităţii, operată în cadrul limbilor, fie se opune acesteia.

Dar acesta nu e contextul potrivit pentru a relua problema. Pentru o discuţie despre traducere (nu despre fiinţă) e suficient să observăm cum comparaţia dintre sisteme lingvistice este încununată de succes doar atunci cînd avem de-a face cu termeni sau enunţuri care se referă la stări fizice sau acţiuni care depind de structura noastră corporală. În ciuda diversităţii lingvistice, în orice cultură plouă sau iese soarele, lumea doarme, mănîncă, se naşte şi în orice cultură a cădea nu e totuna cu a sări (fie că se spune a ţopăi, *to hop* sau *to skip*). Dar am văzut că problemele apar atunci cînd trebuie să găsim, în organizarea conţinutului, realizată de limba italiană, un spaţiu corespondent pentru *Sensucht* din germană, că pentru a traduce

gemütlich nu e de ajuns să spui *accogliente*, ba chiar că în engleză o expresie ca *I love you* este folosită în contexte mult mai frecvente decît în italiană, unde *Ti amo* se păstrează pentru situaţii care aproape totdeauna se referă la raporturi pe bază sexuală. Şi acelaşi lucru este valabil pentru concepte ca prietenia, libertatea, respectul, Dumnezeu, moartea, delictul şi aşa mai departe.

Oricum ar rezolva semiotica, antropologia culturală şi filosofia aceste probleme, un traducător se pomeneşte cu ele mereu în faţa ochilor, şi pentru a le soluţiona de obicei nu-şi pune întrebări ontologice, metafizice sau etice – decît dacă traduce un text filosofic. Se mulţumeşte să compare limbile între ele şi să negocieze soluţii care să nu jignească bunul-simţ (iar dacă există legături subtile între bunul-simţ şi ontologie, asta iarăşi e altă poveste). În loc să-şi pună probleme ontologice sau să viseze la limbile perfecte, un traducător exersează un poliglotism raţional[1], fiindcă *ştie deja* că, într-o altă limbă, lucrul respectiv se spune aşa şi pe dincolo, şi reacţionează aproape instinctiv ca orice bilingv.

Drept care, consecvent cu intenţia mea iniţială de a nu teoretiza prea mult, mă voi limita să conchid citînd cîteva situaţii în care vorbim sau am vorbit nu despre zăpadă, copaci sau naştere şi moarte, ci despre ceva cu care, în cadrul propriei noastre limbi, considerăm de obicei că avem un raport cotidian fără probleme. Voi vorbi despre culori.

14.4. Culori

Un text care mi-a creat vreme îndelungată probleme este discuţia despre culori care se desfăşoară în capitolul 26 din cartea a doua din *Nopţile atice* de Aulus Gellius[2]. Să te ocupi de culori prin intermediul

1. Iar despre felul în care poliglotismul nu este doar o extraordinară virtute, ci şi un ţel comun, vezi concluziile din cartea mea *În căutarea limbii perfecte*.
2. Problema lui Aulus Gellius m-a tulburat dintotdeauna. O primă abordare a sa se găseşte în *Tratat de semiotică generală*, cit.: §2.8.3. Am reluat-o apoi în conferinţa „Kleur als een semiotisch probleem", *Mondriaanlezing*, 81, 1982, apărută ulterior în engleză cu titlul „How culture conditions the colours we see", în M. Blonsky (ed.), *On signs*, Baltimore, Johns

unui text din secolul al II-lea d.Cr. este o iniţiativă destul de îndrăzneaţă. Ne confruntăm cu o serie de termeni lingvistici, dar nu ştim la ce efecte cromatice se referă aceste cuvinte. Cunoaştem multe despre sculptura şi arhitectura romanilor, dar foarte puţine despre pictura lor. Culorile pe care le vedem azi la Pompei nu sînt culorile pe care le vedeau locuitorii de atunci; şi dacă timpul era mai îndurător, iar pigmenţii rămîneau neschimbaţi, răspunsurile perceptive ar fi poate diferite. Literatura despre culorile din Antichitate îi aruncă pe filologi într-o adîncă descurajare: s-a afirmat că grecii nu erau în stare să deosebească albastrul de galben, că latinii nu distingeau albastrul de verde, că egiptenii foloseau albastrul în picturile lor, dar nu aveau nici un termen lingvistic pentru a-l desemna.

Gellius relatează o conversaţie purtată cu Fronto, poet şi gramatician, şi cu Favorinus, filosof. Favorinus observă că ochii sînt în măsură să deosebească mai multe culori decît pot numi cuvintele. *Rufus* şi *viridis*, zice el, au doar două nume, dar multe forme. *Rufus* e o denumire, dar ce diferenţă între roşul sîngelui, roşul purpurei, roşul şofranului şi roşul aurului! Toate sînt nuanţe de roşu, însă, pentru a le putea deosebi, latinul recurge doar la adjective derivate din denumirea obiectelor, numind astfel *flammeus* roşul focului, *sanguineus* roşul sîngelui, *croceus* roşul şofranului, *aureus* roşul aurului. Grecii au mai multe denumiri, spune Favorinus.

Fronto însă răspunde că şi latina are multe denumiri de culori şi că, pentru a desemna *russus* şi *ruber*, se pot de asemenea folosi *fulvus*, *flavus*, *rubidus*, *poeniceus*, *rutilus*, *luteus*, *spadix*, „toate definiţii ale culorii roşii, fie că îi aprind nuanţa, aproape incendiind-o, fie amestecînd-o cu verde, fie întunecînd-o spre negru, fie iluminînd-o cu un verde palid".

Însă, dacă privim ansamblul istoriei literaturii latine, observăm că *fulvus* este asociat de Virgiliu şi de alţi autori cu blana leului, cu nisipul, cu lupii, cu aurul, cu vulturii, dar şi cu jaspul. *Flavae*, la Virgiliu, sînt coama blondei Didona, precum şi frunzele măslinului;

Hopkins, Blackwell, Oxford, 1985, şi sub formă parţial modificată, ca „Il senso dei colori", în Montani, P. (ed.), *Senso e storia dell'estetica. Studi offerti a Emilio Garroni per il suo settantesimo compleanno*, Parma, Pratiche, 1995.

iar *flavus*, să ne amintim, era numit Tibrul, din cauza culorii sale noroioase. Tibrul, frunzele de măslin şi coama Didonei: cititorul modern începe să resimtă un oarecare disconfort.

Cît priveşte termenii înşiraţi de Fronto, ei se referă cu toţii la diverse nuanţe de roşu, de la rozul palid la roşul închis: observaţi, de pildă, că *luteus*, pe care Fronto îl defineşte ca „roşu diluat", este folosit de Pliniu pentru gălbenuşul de ou, iar de Catul pentru floarea de mac. Pentru a complica lucrurile, Fronto afirmă că *fulvus* e un amestec de roşu şi verde, pe cînd *flavus* e un amestec de verde, roşu şi alb. Apoi citează un alt exemplu din Virgiliu (*Georgicele*, III, 82), în care un cal (de obicei văzut de filologi ca fiind cenuşiu rotat) este *glaucus*. Dar *glaucus*, în tradiţia latină, se foloseşte pentru verzui, verde deschis, verde-albăstrui şi cenuşiu-albăstrui. Virgiliu, de exemplu, îl foloseşte pentru sălcii, pentru alge, dar şi pentru ape. Fronto spune că, în acelaşi scop (pentru calul său cenuşiu), Virgiliu ar fi putut folosi şi *caeruleus*. Totuşi, termenul e asociat de obicei cu marea, cerul, ochii Minervei, pepenii şi castraveţii (Properţiu), pe cînd Juvenal îl foloseşte pentru a descrie un fel de pîine de secară.

Lucrurile nu stau mai bine cu *viridis*, întrucît îl găsim, în întreaga tradiţie latină, asociat cu iarba, cerul, papagalii, marea, copacii.

Poate că latinii nu deosebeau limpede între albastru şi verde, dar Favorinus ne lasă impresia că, pe vremea lui, nu distingeau nici măcar verdele-albăstrui de roşu, întrucît îl citează pe Ennius (*Annales*, XIV, 372-3), care descrie marea totodată ca fiind *caeruleus* şi *flavus* ca marmura. Favorinus este de acord cu el, pentru că – zice el – Fronto a descris mai întîi *flavus* ca un amestec de verde şi alb. Însă ar trebui amintit că, de fapt, Fronto spusese că *flavus* era verde, alb şi roşu, iar cîteva rînduri mai înainte îl clasificase între diversele nuanţe ale culorii roşii.

Aş exclude o explicaţie în termeni de daltonism. Gellius şi prietenii săi erau nişte eruditi; nu îşi descriau propriile percepţii, ci lucrau pe texte literare provenite din secole diferite. În plus, ei luau în considerare cazuri de invenţie poetică – în care impresii proaspete şi insolite sînt reprezentate viguros, printr-o folosire provocatoare a limbii. Dar, din păcate, aceşti eruditi nu erau nişte critici, erau retori sau lexicografi improvizaţi. Problema estetică pare să le scape din vedere şi ei nu manifestă vreun freamăt, uimire sau apreciere pentru asemenea *tours*

de force în plan stilistic. Deja incapabili să deosebească literatura de viaţa cotidiană (sau poate dezinteresaţi de viaţa cotidiană, pe care o văd doar prin intermediul vestigiilor literare), ei propun aceste situaţii de parcă ar fi nişte exemple de uzanţă lingvistică banală.

Modul de a deosebi, segmenta, organiza culorile diferă de la o cultură la alta. Chiar dacă au fost identificate anumite constante transculturale[1], par cel puţin greu de tradus – între limbi îndepărtate în timp sau între civilizaţii diferite – aceşti termeni de culoare, şi s-a observat că „semnificaţia termenului de culoare e una dintre cele mai groaznice încurcături din istoria ştiinţei"[2]. Dacă folosim termenul *culoare* pentru a ne referi la pigmentaţia substanţelor în mediul înconjurător, încă n-am spus nimic despre percepţia noastră cromatică. Trebuie să distingem pigmenţii ca realitate cromatică de răspunsul nostru perceptiv ca efect cromatic – care depinde de mulţi factori, cum sînt natura suprafeţelor, lumina, contrastul dintre obiecte, cunoaşterea precedentă şi aşa mai departe[3].

Chiar şi daltonismul reprezintă o enigmă socială, dificil atît de rezolvat, cît şi de identificat, şi tocmai din motive lingvistice. Să credem că termenii de culoare se referă doar la diferenţe sugerate de spectrul vizibil e ca şi cînd am considera că raporturile genealogice presupun o structură parentală egală pentru toate culturile. Însă, în cadrul culorilor, la fel ca şi în cadrul relaţiilor de rudenie, termenii sînt definiţi prin opoziţia şi diferenţa lor faţă de alţi termeni şi cu toţii sînt definiţi de către sistem. Daltoniştii au experienţe perceptive cu siguranţă diferite de ale celorlalţi, dar le leagă de acelaşi sistem lingvistic folosit de toată lumea.

> De aici provine îndemînarea culturală a daltoniştilor, care se bazează pe diferenţele de luminozitate – într-o lume pe care toţi ceilalţi o văd diferenţiată de nuanţe. Daltoniştii faţă de roşu şi verde vorbesc despre roşu şi verde şi despre toate nuanţele acestora folosind aceleaşi cuvinte pe care majoritatea dintre noi le conferă obiectelor cu o anumită culoare. Ei gîndesc şi vorbesc şi acţionează la fel ca

1. *Cf.* Berlin şi Kay (1969).
2. *Cf.* Gibson (1968).
3. *Cf.* Itten (1961).

noi, în termeni de „culoare a obiectului" şi de „persistenţă a culorii". Numesc verzi frunzele, roşii trandafirii. Variaţiile de saturaţie şi luminozitate ale galbenului văzut de ei le conferă o stupefiantă varietate de impresii. În timp ce noi învăţăm să ne lăsăm pe seama diferenţelor de culoare, minţile lor se antrenează să evalueze luminozitatea... De obicei, daltoniştii faţă de roşu şi verde nu-şi cunosc defectul şi îşi închipuie că noi vedem lucrurile cu aceleaşi nuanţe pe care le văd ei. Nu au nici un motiv pentru a-şi da seama de existenţa vreunui conflict. Dacă apare vreo discuţie, ne consideră *pe noi* confuzi, şi nu *pe ei înşişi* imperfecţi. Ne aud că numim frunzele verzi şi, orice nuanţă ar avea frunzele pentru ei, le numesc verzi[1].

Comentînd acest pasaj, Marshall Sahlins (1975) nu numai că insistă pe teza că o culoare este o chestiune culturală, dar observă că în toate textele referitoare la deosebirea dintre culori se presupune că termenii de culoare denotă în primul rînd proprietăţi imanente ale unei senzaţii. În schimb, cînd se enunţă un termen de culoare nu se indică în mod direct o stare a lumii, ci, dimpotrivă, se leagă sau se corelează acel termen cu ceea ce aş numi un Tip Cognitiv şi un Conţinut Nuclear. Emiterea termenului e legată, evident, de o anumită senzaţie, dar transformarea stimulilor senzoriali într-un precept e întru cîtva determinată de raportul semiotic dintre expresia lingvistică şi *conţinutul* corelat cultural cu ea.

Pe de altă parte, la ce experienţă senzorială ne referim cînd pronunţăm denumirea unei culori? Optical Society of America clasifică între 7,5 şi 10 milioane de culori care, teoretic, pot fi deosebite. Un artist bine antrenat poate deosebi şi numi foarte multe nuanţe, pe care industria pigmenţilor le furnizează şi le indică prin intermediul cifrelor. Însă testul Farnsworth-Munsell, care include 100 de nuanţe, demonstrează că nivelul mediu de recunoaştere a culorilor este cu totul nesatisfăcător. Nu numai că cea mai mare parte a indivizilor e lipsită de mijloacele lingvistice pentru a clasifica aceste 100 de nuanţe, dar aproximativ 68% din populaţie (excluzînd persoanele anormale) obţin un punctaj total între 20 şi 100 de greşeli la primul test, care se referă la rearanjarea acestor nuanţe pe o scară

1. *Cf.* Linksz (1952: 2, 52).

continuă a gradaţiilor. Cea mai mare colecţie de denumiri englezeşti ale culorilor conţine peste 3.000 de termeni[1], dar numai opt dintre aceştia sînt folosiţi în mod curent[2].

Astfel, competenţa cromatică medie este reprezentată mai bine de cele şapte culori ale curcubeului, cu lungimile lor de undă corespunzătoare, în milimicroni. Acest tabel ar putea constitui un fel de metalimbaj cromatic care garantează traducerea, o „limbă" internaţională pe baza căreia oricine ar putea stabili la care porţiune a spectrului cromatic se referă vorbitorul:

800-650	Roşu
640-590	Oranj
580-550	Galben
540-490	Verde
480-460	Albastru
450-440	Indigo
430-390	Violet

Din păcate, acest metalimbaj nu ne ajută să pricepem ce anume voiau să spună Aulus Gellius şi prietenii săi. Segmentarea respectivă pare să corespundă experienţei noastre comune, dar nu experienţei vorbitorilor latini, dacă este adevărat că nu făceau o deosebire clară între verde şi albastru. Cred că vorbitorii de limba rusă împart gama lungimii de undă pe care noi o numim *albastru* în porţiuni distincte, *goluboj* şi *sinij*. Hinduşii consideră roşul şi oranjul ca fiind o singură unitate pertinentă. Iar spre deosebire de cele 3.000 de nuanţe pe care, potrivit lui David şi Rose Katz, maurii din Noua Zeelandă le recunosc şi le numesc cu 3.000 de termeni diferiţi[3] există, potrivit lui Conklin (1955: 339-342), populaţia Hanunóo din Filipine, cu o opoziţie specifică între un cod public limitat şi coduri elaborate, mai mult sau mai puţin individuale.

Ei recunosc două niveluri de contrast cromatic. Să trecem peste primul, care include sute de categorii, în legătură cu care pare să

1. Maerz şi Paul (1953).
2. Thorndike şi Lorge (1962).
3. Katz David şi Rose (1960, §2).

existe o unanimitate redusă şi care par să difere în funcţie de sex şi de activităţile desfăşurate. Primul nivel cuprinde patru categorii, care se exclud reciproc, cu o întindere inegală şi cu marginile imprecise şi erodate, dar definibile suficient de limpede la centru. În linii mari, *mabi : ru* include gama de obicei acoperită, în limbile occidentale, de negru, violet, indigo, albastru, verde închis, cenuşiu şi nuanţe profunde ale altor culori şi amestecuri ; *malagti* se referă la alb şi la tonurile foarte uşoare ale altor culori şi amestecuri ; *marara* – la castaniu, roşu, oranj, galben şi la amestecuri în care predomină aceste nuanţe ; *malatuy* – la verde deschis şi la amestec de verde, galben şi maroniu deschis.

Evident că această diviziune a spectrului depinde de criterii culturale şi de exigenţe materiale. Se pare că mai întîi se conturează o opoziţie între deschis şi închis (*lagti vs biru*), apoi o opoziţie între uscăciune şi umiditate sau vîscozitate (*rara vs latuy*), relevantă pentru plante (întrucît mai toate expun părţi proaspete, aproape „verzui"). O secţiune umedă într-un bambus tocmai despicat e *malatuy*, şi nu *marara*. În schimb, părţile de plantă uscată sau matură, precum bambusul îngălbenit sau boabele seci de porumb, sînt *marara*. A treia opoziţie, transversală faţă de precedentele, este cea dintre substanţele tari, opuse celor palide şi decolorate sau incolore (*mabi : ru* şi *marara vs malagti* şi *malatuy*).

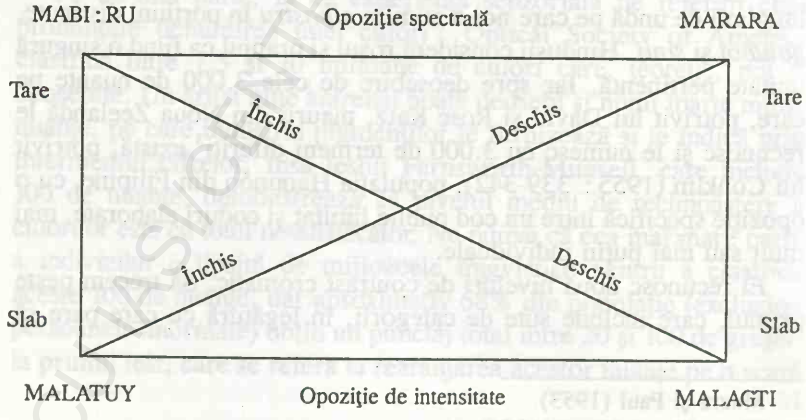

Figura 11

Acum să încercăm să organizăm sistemul Hanunóo astfel încît să-l facem compatibil cu sistemul nostru spectral:

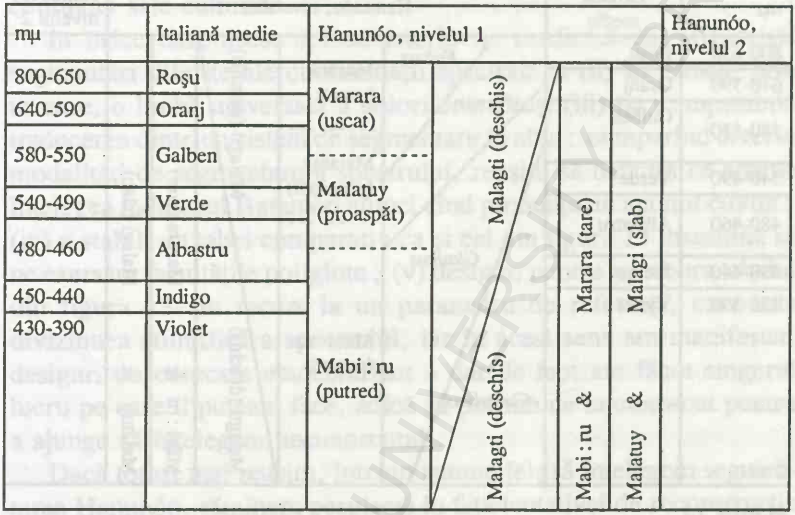

Figura 12

Această reconstrucţie reprezintă un sistem de opoziţii şi de graniţe reciproce. Geopolitic vorbind, un teritoriu naţional este un concept negativ: este clasa tuturor punctelor neincluse în teritoriile învecinate. În orice sistem, geopolitic, cromatic sau lexical, unităţile sînt definite nu prin ele înseşi, ci ca termeni de opoziţie şi poziţie în raport cu alte unităţi. Nu poate exista o unitate în lipsa unui sistem. În acest sistem, spaţiul conţinutului pertinent pentru *malatuy* este determinat de învecinarea sa la nord, dincolo de care se află *marara*, şi de învecinarea sa la sud, dincolo de care se află *mabi : ru*. Dacă ar trebui să traducem un text din hanunóo, am putea zice că un fruct este uscat, sau zemos, sau galben, sau roşiatic, în funcţie de contextul care îi face pertinentă culoarea aproximativă, gradul de uscăţime şi comestibilitatea sa – adică în funcţie de ceea ce îl interesează cu adevărat pe cel care desfăşoară acţiunea.

Doar luînd în considerare această schemă (pentru care Conklin n-are nici o vină), putem încerca să rezolvăm enigma lui Aulus

Gellius incluzînd în acest tabel comparativ diviziunile sale cromatice, fie şi cu o hazardată aproximare:

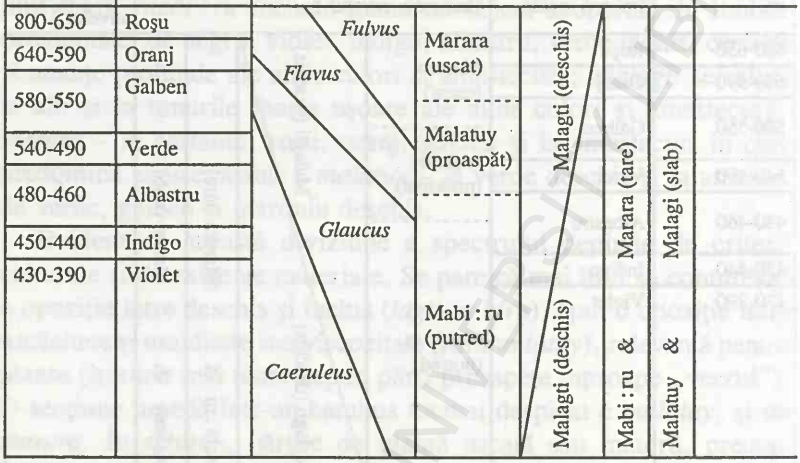

Figura 13

Roma, în secolul al II-lea d.Cr., era o intersecţie aglomerată a multor culturi. Imperiul controla Europa, din Spania pînă la Rin, din Anglia pînă în nordul Africii şi în Orientul Mijlociu. Toate aceste culturi, cu propriile lor sensibilităţi cromatice, erau prezente în creuzetul roman. Aulus Gellius încerca să pună laolaltă codurile din cel puţin două secole de literatură latină şi codurile din diverse culturi nelatine. Gellius probabil că a luat în considerare segmentări culturale diverse şi, poate, contrastante în sfera cromatică. Aceasta ar explica multe din contradicţiile analizei sale şi nesiguranţa cromatică resimţită de cititorul modern. Caleidoscopul lui nu e coerent: ni se pare că privim un ecran de televizor care tremură, cu o defecţiune în circuitele electronice, unde nuanţele se amestecă şi chiar chipul trece, în interval de cîteva secunde, de la galben la portocaliu sau verde. Condiţionat de informaţia sa culturală, Gellius nu se poate lăsa pe seama percepţiilor personale, dacă le are cumva, şi pare înclinat să vadă aurul la fel de roşu ca focul, iar şofranul la fel de galben ca şi nuanţele verzui ale unui cal albastru.

Nu ştim şi nu vom şti niciodată cum anume percepea Gellius acea *Umwelt*; din păcate, singura noastră dovadă legată de ceea ce vedea şi gîndea se leagă de ceea ce a spus şi putem bănui că era prizonierul confuziei sale culturale.

În orice caz, acest episod istoric ne confirmă că: (i) există segmentări diferite ale continuităţii spectrale şi (ii) nu există, prin urmare, o limbă universală a culorilor; totuşi (iii) nu e imposibilă traducerea dintr-un sistem de segmentare în altul: comparînd diverse modalităţi de segmentare a spectrului, reuşim să bănuim ce anume înţelegea indigenul Hanunóo atunci cînd pronunţa un anumit cuvînt; (iv) a stabili un tabel comparativ ca şi cel din figura 13 înseamnă să ne exersăm facultăţile poliglote; (v) desigur, pentru a elabora tabelul din figura 13 am recurs la un parametru de referinţă, care este diviziunea ştiinţifică a spectrului, iar în acest sens am manifestat, desigur, un oarecare etnocentrism – dar de fapt am făcut singurul lucru pe care îl puteam face, adică să pornim de la cunoscut pentru a ajunge să înţelegem necunoscutul[1].

Dacă totuşi mai reuşim, într-un anume fel, să înţelegem segmentarea Hanunóo, rămînem perplecşi în faţa tentativei de reconstrucţie (cu totul ipotetică) încercată pe marginea segmentării „poetice" la care Gellius făcea referinţă. Dacă acceptăm că reconstruirea sistemului cromatic Hanunóo este fidelă, şi noi am fi în măsură să folosim termeni diferiţi pentru a face distincţia între o caisă coaptă, tocmai culeasă, de una uscată în bătaia soarelui (chiar dacă în limba noastră am fi înclinaţi să le vedem mai mult sau mai puţin de aceeaşi culoare). Prin termenii poetici nu s-a încercat însă descrierea unui sistem posibil, ci sugerarea (sub formă de exemplu) a felului în care se pot profila unele linii de întretăiere a spectrului, greu de determinat.

Cu alte cuvinte, ceea ce coloana rezervată în figura 13 terminologiei latine vrea să propună este că poeţii latini (nu neapărat în calitate de fiinţe dotate cu percepţie, ci în calitate de poeţi) erau mai puţin

1. Rămîne de clarificat dacă un Hanunóo, pornind de la propriul sistem, reuşeşte să-l înţeleagă pe al nostru. Fireşte că există segmentări care, datorită faptului că sînt mai minuţioase, perceptibile prin intermediul aparatelor mecanice, mai puţin legate de situaţii subiective, sînt mai uşor folosibile decît altele, iar printre acestea se află sistemul nostru spectral.

sensibili la opoziţiile sau la gradaţiile spectrale nete, dar erau mai sensibili la micile amestecuri de nuanţe depărtate pe spectru. Se pare că nu erau interesaţi de pigmenţi, ci de efectele de percepţie datorate acţiunii combinate a luminii, suprafeţelor, naturii şi finalităţii obiectelor. Astfel, o spadă putea fi *fulva* ca jaspul fiindcă poetul vedea roşul sîngelui pe care ea îl putea vărsa. Pe de altă parte, am arătat că Valéry vedea marea cu reflexele unui acoperiş de ardezie. Iată de ce descrierile de culori citate de Gellius ne amintesc mai curînd anumite picturi ale lui Franz Marc şi ale primului Kandinski decît un poliedru cromatic ştiinţific.

Cu sensibilitatea sa decadentă (şi, prin urmare, sincretistă), Gellius tindea să interpreteze creativitatea poetică şi invenţia ca pe un cod acceptat din punct de vedere social, dar pare limpede că în toate exemplele pe care le menţionează poetul încerca să-şi suspende propria reacţie cromatică obişnuită şi să vadă un univers de nuanţe *insolitate*, la fel ca în sensul efectului de insolitare al formaliştilor ruşi. Discursul poetului ne invita pur şi simplu să privim continuitatea experienţei noastre cromatice de parcă n-ar mai fi fost niciodată segmentată în prealabil, sau ca şi cum segmentarea în care eram incluşi trebuia repusă în discuţie. Ne cerea să regîndim un cal, marea şi pepenii, pentru a descoperi dacă nu cumva există ceva care face ca aceste prezenţe să semene, în ciuda teritoriilor deosebite în care codul nostru cromatic le-a izolat.

14.5. Ultima filă

Cred că un traducător al acestor poeţi, în loc să recurgă la un dicţionar de toate zilele, pentru a vedea dacă despre o spadă se poate spune într-adevăr că este galben-roşcată, trebuie să recurgă la un fel de tabel comparativ ideal din categoria celui din figura 13.

Doar aşa va putea hotărî cum să traducă, într-un anumit context, termeni ca *rutilus*, *luteus* sau *spadix*. Dacă mă duc să caut *spadix* în dicţionarul latin, văd că este un cal murg, dar că în botanică este şi o ramură de palmier, în italiană *spadice*. Dicţionarul constituie, cel mult, un punct de pornire. E nevoie să regîndim universul aşa cum probabil că l-a văzut poetul, şi spre asta ne conduce interpretarea

textului. După care alegerea termenului potrivit va fi ori *target oriented*, drept care vom traduce „roşu-negricios", ori *source oriented*, drept care vom alege *spadix* sau *spadice*, pentru a-i transmite cititorului *Das Fremde*, insolitarea care ne obligă să gîndim o lume cromatică arhaică.

Opţiunea între *roşu-negricios* şi *spadice* va fi o problemă de negociere, între traducător, cititor şi autorul iniţial (sau textul pe care ni l-a lăsat ca unică mărturie a intenţiilor sale).

Iar asta e tocmai ceea ce am încercat să spun pînă acum. Proclamata „fidelitate" a traducerilor nu reprezintă un criteriu care conduce la unica traducere acceptabilă (drept care trebuie revăzute inclusiv îngîmfarea şi condescendenţa sexistă cu care se priveşte uneori spre traducerile „frumoase, dar infidele"). Fidelitatea este mai degrabă tendinţa de a crede că traducerea e mereu posibilă dacă textul-sursă a fost interpretat cu o pătimaşă complicitate, este datoria de a identifica ceea ce constituie pentru noi sensul profund al textului şi capacitatea de a negocia, în orice clipă, soluţia care ne pare mai corectă.

Dacă vă uitaţi în orice dicţionar, veţi vedea că printre sinonimele cuvîntului *fidelitate* nu există şi *precizie*. Găsim mai curînd *sinceritate*, *onestitate*, *respect*, *pietate*.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Referinţe bibliografice

Alexanderson, Eva
1993, „Problemi della traduzione de *Il nome della rosa* in svedese", în Avirović şi Dodds (ed.), 1993 : 43, 45.

Avirović, Ljljana, Dodds, John (ed.)
1993, *„Umberto Eco, Claudio Magris. Autori e traduttori a confronto" (Trieste, 27-28 noiembrie 1989)*, Udine, Campanotto.

Argan, Giulio Carlo
1970, „Il valore critico della 'stampa di traduzione'", în *Studi e note dal Bramante a Canova*, Roma, Bulzoni.

Baker, Mona (ed.)
1998, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londra, Routledge.

Barna, Imre
1993, „Monologo del copista", în Avirović şi Dodds (ed.), 1993 : 31-33.
2000, *„Esprimere...* Lettera aperta di un traduttore", în Petitot şi Fabbri (ed.), 2000, trad. it. : 573-578.

Bassnett, Susan, Lefevere, André (ed.)
1990, *Translation, History and Culture*, Londra, Pinter.

Bassnett, Susan
1980, *Translation Studies*, Londra-New-York, Methuen (ed. a 2-a rev., 1991) (trad. it. *La traduzione. Teoria e pratica*, Milano, Bompiani, 1993)
1999, „Metaphorically Translating", în Franci şi Nergaard (ed.), 1999 : 35-47.

Basso, Pierluigi
2000, „Fenomenologia della traduzione intersemiotica", în Dusi şi Nergaard (ed.), 2000 : 199-216.

Benjamin, Walter
1923, „Die Aufgabe des Übersetzers", introd. la traducerea lui Ch. Baudelaire, *Tableaux Parisiens*, Heidelberg ; acum în *Gesammelte*

Schriften, Frankfurt, Suhrkamp, 1972 (trad. it. în *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1962, şi acum în Niergaard [ed.], 1993 : 221-236).

Berlin, B., Kay, P.

1969, *Basic Color Terms*, Berkeley, University of California Press.

Berman, Antoine

1984, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard (trad. it. *La prova dell'estraneo*, Macerata, Quodlibet, 1994).

1995, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard.

1999[2] *La traduction et la lettre ou l'auberge lointain*, Paris, Seuil.

Bernardelli, Andrea

1999, „Semiotica e storia della traduzione", în Franci şi Nergaard (ed.), 1999 : 61-86.

Bertuccelli Papi, Marcella

2000, *Implicitness in Text and Discourse*, Pisa, ETS.

Bettetini, Gianfranco

2001, „La traduzione come problema del dialogo intermediale", în Calefato *et al.* (ed.), 2001 : 41-51.

Bettetini, Gianfranco, Grasso, Alado, Tettamanzi, Laura (ed.)

1990, *Le mille e una volta dei Promessi Sposi*, Roma, RAI VQPT--Nuova ERI.

Brower, Reuben A. (ed.)

1959, *On Translation*, Cambridge, Harvard U.P.

Buffa, Aira

1987, „Da *Il nome della rosa* a *Ruusun Nimi*. Un salto linguistico in un tempo quasi astorico", *Parallèles*, 8, 1987.

Calabrese, Omar

1989, „L'iconologia della Monaca di Monza", în Manetti (ed.), 1989.

2000, „Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta", în Dusi şi Nergaard (ed.), 2000 : 101-120.

Cale Knezević, Morana

1993, „Traduzione, tradizione e tradimento : in margine alla versione croata de *Il nome della rosa*", în Avirović şi Dodds (ed.), 1993 : 47-53.

Calefato, Patrizia, Caprettini, Gian Paolo, Coalizzi, Giulia (ed.)

2001, *Incontri di culture. La semiotica tra frontiere e traduzioni*, Torino, Utet Libreria.

Cano, Cristina, Cremonini, Giorgio

1990, *Cinema e musica. Racconto per sovrapposizioni*, Florenţa, Vallecchi.

Caprettini, Gian Paolo

2000, „Itinerari della mente cinematografica", în Dusi şi Nergaard (ed.), 2000 : 133-142.

Casetti, Francesco
1989, „La pagina come schermo. La dimensione visiva nei *Promessi Sposi*", în Manetti (ed.), 1989.
Cattrysse, Patrick
2000, „Media Translation", în Dusi şi Nergaard (ed.), 2000: 251-270.
Chamosa, J.L., Santoyo, J.C.
1993, „Dall'italiano all'inglese: scelte motivate e immotivate di 100 soppressioni in *The Name of the Rose*", în Avirović şi Dodds (ed.), 1993: 141-148.
Conklin, Harold C.
1955, „Hanunóo Color Categories", *Southern Journal of Anthropology*, II: 339-342.
Contini, Gianfranco
1979, „Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante", *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1979: 61-68.
Crisafulli, Edoardo
2003, „Umberto Eco's Hermeneutics and Translation Studies: Between 'Manipulation' and 'Over-interpretation'", în Charlotte Ross *et al.*, 2003.
Demaria, Cristina
1999, „Lingue dominate/Lingue dominanti", în Franci şi Nergaard (ed.), 1999: 61-86.
2003, *Genere e differenza sessuale. Aspetti semiotici della teoria femminista*, Milano, Bompiani.
Demaria, Cristina, Mascio, Lella, Spaziante, Lucio
2001, „Frontiera e identità fra Semiotica e Cultural Studies", în Calefato *et al.* (ed.), 2001.
Derrida, Jacques
1967, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil (trad. it. *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971).
1985, „Des tours de Babel", în Graham (ed.), *Differences in translation*, Ithaca, Cornell U.P.: 209-248. Apoi în Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, Paris, 1987: 203-235 (trad. it. în Nergaard [ed.], 1995: 367-418).
2000, „Che cos'è una traduzione 'rilevante'?" – traducerea unei conferinţe ţinute în deschiderea unui simpozion al traducătorilor la Paris, decembrie 1998, în Petrilli (ed.), 2000: 25-45.
De Voogd, Pietha
1993, „Tradurre in tre", în Avirović şi Dodds (ed.), 1993: 37-42.
Drumbl, Johann
1993, „Lectio difficilior", în Avirović şi Dodds (ed.), 1993: 93-102.

Dusi, Nicola
1998, „Tra letteratura e cinema: ritmo e spazialità in *Zazie dans le métro*", *Versus*, 80/81: 181-200.
2000, „Introduzione" la Dusi și Nergaard (ed.), 2000: 3-54.
Dusi, Nicola, Nergaard, Siri (ed.)
2000, *Sulla traduzione intersemiotica*, număr special al *VS* 85-87.
Eco, Umberto
1975, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
1977a, „The Influence of R. Jakobson on the Development of Semiotics", în Armstrong și van Schooneveld (ed.), *Roman Jakobson – Echoes of His Scholarships*, Lisse, De Ridder, 1977 (trad. it. „Il pensiero semiotico di Roman Jakobson" în R. Jakobson, *Lo sviluppo della semiotica*, Milano, Bompiani, 1978).
1977b, *Dalla periferia dell'impero*, Milano, Bompiani.
1978, *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani.
1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.
1983, „Introduzione" la Raymond Queneau, *Esercizi di stile*, Torino, Einaudi.
1984, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
1985, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani.
1990, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
1991, *Vocali*, Napoli, Guida.
1992a, „Due pensieri sulla traduzione", *Atti della Fiera Internazionale della Traduzione, Riccione 10-12 dicembre 1990*, Forlì, Editrice Ateneo: 10-13.
1992b, *Il secondo Diario Minimo*, Milano, Bompiani.
1993a, „Intervento introduttivo", în Avirović și Dodds (ed.), 1993: 19-26.
1993b, *La ricerca della lingua perfetta*, Bari, Laterza.
1994, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani.
1995a, „Riflessioni teoriche-pratiche sulla traduzione", în Nergaard (ed.), 1995: 121-146.
1995b, „Mentalese e traduzione", *Carte semiotiche*, 2, „La Traduzione": 23-28.
1996, „Ostrigotta, ora capesco", în Joyce, 1996, *Anna Livia Plurabelle*, Rosa Maria Bosinelli (ed.), Torino, Einaudi.
1997, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.
1999a, „Experiences in translation", în Franci și Nergaard (ed.), 1999: 87-108.
1999b, traducere, introducere și comentariu la volumul lui Gérard de Nerval, *Sylvie*, Torino, Einaudi.
2000, „Traduzione e interpretazione", în Dusi și Nergaard (ed.), 2000: 55-100.

2001, *Experiences in translation*, Toronto, Toronto U.P.
2002, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani.
2004, *Mouse or Rat ? Translation as Negotiation*, Londra, Phoenix-Orion.

Eco, Umberto, Nergaard, Siri
1998, „Semiotic approaches", în Baker (ed.), 1998 : 218-222.

Even-Zohar, Itamar, Toury, Gideon (ed.)
1981, „Translation Theory and Intercultural relations", *Poetics Today*, 2, 4.

Even-Zohar, Itamar (ed.)
1990, „Polysystems Studies", *Poetics Today*, 11.1.

Fabbri, Paolo
1998, *La svolta semiotica*, Bari, Laterza.
2000, „Due parole sul trasporre", în Dusi și Nergaard (ed.), 2000 : 271-284.

Falzon, Alex R.
2002, *L'effetto Arcimboldo : le traduzioni sovversive di Angela Carter*, Trento.

Folena, Gianfranco
1991, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi.

Franci, Giovanna, Nergaard, Siri (ed.)
1999, *La traduzione*, număr special din *VS* 82.

Gadamer, Hans-Georg
1960, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, III (trad. it. *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983 : 441-457 ; și în Nergaard [ed.], 1995, „Dall'ermeneutica all'ontologia" : 341-367).

Gagliano, Maurizio
2000, „Traduzione e interpretazione", în Dusi și Nergaard (ed.), 2000 : 189-198.

Genette, Gérard
1972, *Figures III*, Paris, Seuil (trad. it. *Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1981).
1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil (trad. it. *Palinsesti*, Torino, Einaudi, 1997).

Gibson, James
1968, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Londra, Allen and Unwin.

Goodman, Nelson
1968, *Languages of Art*, New York, Bobbs-Merill (trad. it. *I linguaggi dell'arte*, Milano, Saggiatore, 1976).

Gorlée, Dinda
1989, „Wittgenstein, translation and semiotics", *Target*, 1/1 : 69-94.

1993, *Semiotics and the Problem of Translation with Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*, Amsterdam, Academisch Proefschrift.

Greimas, Algirdas J.

1966, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse (trad. it. *Semantica strutturale*, Milano, Rizzoli, 1969; acum Roma, Meltemi, 2000).

1973, „Les actants, les acteurs et les figures", în Chabrol (ed.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse; acum în *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983 (trad. it. *Del Senso II*, Milano, Bompiani, 1985).

Heidegger, Martin

1987, *Heraklit*, în *Gesamtausgabe*, Frankfurt Klostermann (trad. it. *Eraclito*, Milano, Mursia, 1993).

Helbo, André

2000, „Adaptation et traduction", în Dusi și Nergaard (ed.), 2000: 121-132.

Hjelmslev, Louis

1943, *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison, Wisconsin U.P. (trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968).

1947, „The Basic Structure of Language", în *Essais linguistiques II*. Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague XIV, 1973: li9-156 (trad. it. *Saggi linguistici I*, Milano, Unicopli, 1988: 154-196).

1954, „La stratification du langage", *Word*, 10: 163-188 (trad. it. *Saggi linguistici I*, Milano, Unicopli, 1988: 213-246).

Hofstatder, Douglas

1997, *Le Ton Beau de Marot*, New York, Basic Books.

Humboldt, Wilhelm Von

1816, „Einleitung", în *Aeschylos Agamemnon metrisch Übersetz*, Leipzig, Fleischer (trad. it. în Nergaard, 1993: 125-142).

Hutcheon, Linda

1988, *A Poetics of Postmodernism*, Londra, Routledge.

1998, „Eco's Echoes: Ironizing the (Post)Modern", în Bourchard și Pravarelli (ed.), *Umberto Eco's Alternative. The Politics of Culture and the Ambiguities of Interpretation*, New York, Peter Lang, 1998: 163-184.

Itten, Johannes

1961, *Kunst der Farbe*, Ravensbruck, Otto Mair.

Jakobson, Roman

1935, „The Dominant" (în limba cehă); în limba engleză în *Selected Writings III*, The Hague, Mouton, 1981, și *Language in literature*,

Pomorska şi Rudy (ed.), Cambridge, The Belknap Press of Harvard U.P.: 41-46.

1959, „Linguistic Aspects of Translation", în Brower (ed.), 1959: 232-239 (trad. it. în *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, şi în Nergaard [ed.], 1995: 51-62).

1960, „Closing Statements: Linguistics and Poetics", în Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge, MIT Press (trad. it. în *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966).

1977, „A Few Remarks on Peirce", *Modern Language Notes*, 93: 1026-1036.

1987, *Language in Literature*, în Pomorska şi Rudy (ed.), Cambridge, Harvard U.P.

Jervolino, Domenico

2001, „Introduzione", în Ricœur, 2001: 7-37.

Katan, David

1993, „The English Translation of *Il nome della rosa* and the Cultural Filter", în Avirović şi Dodds (ed.), 1993: 149-168.

Katz, David, Katz, Rose

1960, *Handbuch der Psychologie*, Basel, Schwabe.

Kenny, Dorothy

1998, „Equivalence", în Baker (ed.), 1998: 77-80.

Koller, Werner

1979, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg şi Wiesbaden, Quelle und Meyer.

1989, „Equivalence in Translation Theory", în Chesterman (ed.), *Readings in Translation Theory*, Helsinki, Oy Finn Lectura AB.

1995, „The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies", *Target*, 7, 2: 191-222.

Kostioukovici, Elena

1993, „Le decisioni stilistiche della traduzione in lingua russa de *Il nome della rosa*", în Avirović şi Dodds (ed.), 1993.

Kroeber, Burkhart

1993, „Stare al gioco dell'autore", în Avirović şi Dodds (ed.), 1993: 27-30.

2000, „Appunti sulla traduzione", în Petitot şi Fabbri (ed.), 2000 (trad. it.: 579-585).

2002, „Schwierigkeiten beim Übersetzen von *Baudolino*", în Bremer şi Heydenreich (ed.), *Zibaldone*, 33 (Schwerpunkt, Umberto Eco), pp. 112-117.

Kroeber, Burkhart, Eco, Umberto

1991, „Difficoltà di tradurre Umberto Eco in tedesco", în Rubino, Liborio M., *La traduzione letteraria in Germania e in Italia dal*

1945 ad oggi (Atti del seminario 3-5 maggio 1991, Palermo, Istituto di Lingue e Facoltà di Lettere e Filosofia, s.d.: 161-171).

Krupa, V.
1968, „Some Remarks on the Translation Process", *Asian and African Studies*, 4, Bratislava.

La Matina, Marcello
1995, „Aspetti testologici della traduzione dei testi biblici", *Koiné. Annali della Scuola Superiore per interpreti e traduttori „San Pellegrino"*, V-VI, 1995-1996, pp. 329-352.
2001, *Il problema del significante*, Roma, Carocci.

Lefevere, André (ed.)
1992, *Translation/History/Culture*, A Sourcebook, Londra, Routledge.

Lepschky, Giulio C.
1991, „Traduzione", în Enciclopedia, 14, Torino, Einaudi.

Linksz, Arthur
1952, *Physiology of the Eye*, New York, Grune&Stratton.

Lotman, Jurij
1964, „Problema teksta", în *Lekcii po struktural'noj poetika*, Tartu, III: 155-166 (trad. it. „Il problema del testo", în Nergaard [ed.], 1995: 85-103).
1964, „Problema stichotvornogo perevod", în *Lekcii po struktural'noj poetika*, Tartu, III: 183-187 (trad. it. „Il problema della traduzione poetica", în Nergaard [ed.], 1995: 257-265).

Lozano Miralles, Helena
2001, „Di come il traduttore prese possesso dell'Isola e incominciň a tradurre", în Petitot şi Fabbri (ed.), 2000 (trad. it.: 585-606).
2002, „Negli spaziosi campi del Tempo: il congiuntivo futuro e la traduzione spagnola de *L'isola del giorno prima*", în *Attorno al congiuntivo*, M. Mazzoleni, M. Prandi şi L. Schena (ed.), Bologna, Clueb, pp. 169-180.
2003, „Cuando el traductor empieza a inventar: creación léxica en la versión española de *Baudolino* de Umberto Eco", în *La Neologia*, P. Capanaga şi I. Fernández García (ed.), Zaragoza, Pórtico (în curs de apariţie).

Luther, Martin
1530, *Sendbrief von Dolmetschen* (trad. it. în Nergaard [ed.], 1995; şi în Martin Lutero, *Lettera del traduttore*, Veneţia, Marsilio, 1998).

Maerz, A., Paul, R.
1953, *A Dictionary of Color*, New York, Crowell.

Magli, Patrizia
2000, „L'epifania dell'essere nella rappresentazione verbale", în Petitot şi Fabbri (ed.), 2000 (trad. it.: 175-188).

Manetti, Giovanni (ed.)
1989, *Leggere i „Promessi Sposi"*, Milano, Bompiani.
Marconi, Luca
2000, „Arrangiamenti musicali e trasposizioni visive", în Dusi şi Nergaard (ed.), 2000 : 217-234.
Mason, Ian
1998, „Communicative/functional approaches", în Baker (ed.), 1998 : 29-33.
McGrady, Donald
1994, „Textual Revisions in Eco's *Il nome della rosa*", *The italianist*, 14 : 195-203.
Meercschen, Jean-Marie Van Der
1986, „La traduction française, problèmes de fidélité", în *Traduzione Tradizione*, Milano, Dedalo, 1986 : 80.
Menin, Roberto
1996, *Teoria della traduzione e linguistica testuale*, Milano, Guerini.
Metz, Christian
1971, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse (trad. it. *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani, 1977).
Montanari, Federico
2000, „Tradurre metafore ? ", în Dusi şi Nergaard (ed.), 2000 : 171-188.
Nasi, Franco (ed.)
2001, *Sulla traduzione letteraria*, Ravenna, Longo.
Nergaard, Siri
1995, „Introduzione", în Nergaard (ed.), 1995.
2000, „Conclusioni", în Dusi şi Nergaard (ed.), 2000 : 285-296.
2001, „Semiotica interpretativa e traduzione", în Petrilli (ed.), 2001 : 56-57.
Nergaard, Siri (ed.)
1993, *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani.
1995, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani.
Nide, Eugene
1964, *Towards a Science of Translation*, Leiden, Brill.
1975, *Componential Analysis of Meaning. An Introduction to Semantic Structures*, The Hague-Paris, Mouton.
Oldcorn, Tony
2001, „Confessioni di un falsario", în Nasi (ed.), 2001 : 68.
Ortega Y Gasset, José
1937, *Miseria y esplendor de la traducción*, în *Obras completa* V, Madrid (trad. it. în Nergaard [ed.], 1993 : 181-206 ; acum şi în *Miseria e splendore della traduzione*, Genova, Melangolo, 2001).

Osimo, Bruno
1998, *Il manuale del traduttore*, Milano, Hoepli.
2000, *Traduzione e nuove tecnologie*, Milano, Hoepli.
2000, *Corso di traduzione*, Rimini, Logos Guaraldi.
2001, *Propedeutica della traduzione*, Milano, Hoepli.
Pallotti, Gabriele
1999, „Relatività linguistica e traduzione", în Franci şi Nergaard (ed.), 1999: 109-138.
Pareyson, Luigi
1954, *Estetica*, Torino, Edizioni di „Filosofia" (acum Milano, Bompiani, 1988).
Parks, Tim
1997, *Translating Style*, Londra, Cassells (trad. it. *Tradurre l'inglese*, Milano, Bompiani, 1997).
Parret, Herman
2000, „Au nom de l'hypotypose", în Petitot şi Fabbri (ed.), 2000: 139-156.
Peirce, Charles S.
1931-1948, *Collected Papers*, Cambridge, Harvard U.P.
Petittot, Jacques, Fabbri, Paolo (ed.)
2000, *Au nom du sens. Autour de l'oeuvre d'Umberto Eco*, Colloque de Cerisy, 1996, Paris, Grasset (trad. it. *Nel nome del senso*, Anna Maria Lorusso [ed.], Milano, Sansoni, 2001).
Petrilli, Susan
2000, „Traduzione e semiosi", în S. Petrilli (ed.), 2000: 9-21.
Petrilli, Susan (ed.)
2000, *La traduzione*, număr special din *Athanor* X, 2, 1999-2000.
2001, *Lo stesso altro*, număr special din *Athanor* XII, 4.
Pignatti, Marina
1998, *Le traduzioni italiane di* Sylvie *di Gérard de Nerval*, lucrare de licenţă, Università degli Studi di Bologna, A.A. 1997-98.
Pisanty, Valentina
1993, *Leggere la fiaba*, Milano, Bompiani.
Ponzio, Augusto
1980, „Gli spazi semiotici del tradurre", *Lectures*, 4/5, august.
Poulsen, Sven-Olaf
1993, „On the Problems of Reader Oriented Translation, Latin Quotations, Unfamiliar Loan Words and the Translation of the Verses from the Bible", în Avirović şi Dodds (ed.), 1993: 81-87.
Proni, Giampaolo, Stecconi, Ubaldo
1999, „Semiotics Meets Translation", în Franci şi Nergaard (ed.), 1999: 139-152.

Proust, Marcel
1954, „Gérard de Nerval", în *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard (trad. it. *Contro Sainte-Beuve*, Torino, Einaudi, 1974). Vezi şi „Journées de lecture", în *Pastiches et Mélanges*, Paris, Gallimard, 1919 (trad. it. *Giornate di lettura*, Torino, Einaudi, 1958).
Putnam, Hilary
1975, „The Meaning of Meaning", *Mind, Language and Reality*, Londra, Cambridge U.P.: 215-271 (trad. it. *Mente, linguaggio e realtà*, Milano, Adelphi, 1987: 239-297).
Pym, Anthony
1992, *Translation and Text Transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communication*, Frankfurt-New York, Lang.
Quine, Willard Van Orman
1960, *Word and Object*, Cambridge, M.I.T. Press (trad. it. *Parola e oggetto*, Milano, il Saggiatore, 1970).
Ricœur, Paul
1997, „Défi et bonheur de la traduction", DVA Fondation, Stuttgart: 15-21 (trad. it. „Sfida e felicità della traduzione" în Ricœur, 2001: 41-50).
1999, „Le paradigme de la traduction", *Esprit*, 253: 8-19 (trad. it. „Il paradigma della traduzione" în Ricœur, 2001: 51-74).
2001, *La traduzione. Una sfida etica*, Brescia, Morcelliana.
Ross, Charlotte, Sibley, Rochelle
2003, *Illuminating Eco: on the Boundaries of Interpretation*, Warwick, Ashgate.
Ross, Dolores
1993, „Alcune considerazioni sulla traduzione neerlandese de *Il nome della rosa*: tra lessico e sintassi", în Avirović şi Dodds (ed.), 1993: 115-130.
Rustico, Carmelo
1999, *Il tema dell'estetica in Peirce*, lucrare de licenţă, Università degli Studi di Bologna, A.A., 1998-99.
Sahlins, Marshall
1975, „Colors and Cultures", *Semiotica*, 15, 1: 1-22.
Sanesi, Roberto
1997, „Il testo, la voce, il progetto. Tre frammenti sul tradurre", în Gonzáles Ródenas, Soledad şi Lafarga, Francisco (ed.), *Traducció i literatura. Homenatge a Ángel Crespo*, Vic, Eumo Editorial: 45-53.
Santoyo, J.C.
1993, „Traduzioni e pseudotraduzioni. Tecnica e livelli ne *Il nome della rosa*", în Avirović şi Dodds (ed.), 1993: 131-140.

Schäffner, Christina
1998, „*Skopos* theory", în Baker (ed.), 1998: 235-238.
Schleiermacher, Friedrich
1813, „Über di verschiedenen Methoden des Übersetzens", în *Zur Philosophie* 2, Berlin, Reimer, 1835-1846 (trad. it. în Nergaard [ed.], 1993: 143-181).
Short, Thomas L.
2000, „Peirce on meaning and translation", în Petrilli (ed.), 2000: 71-82.
Snell-Hornby, Mary
1988, *Translation Studies. An Integrated Approach*, Amsterdam, Benjamins.
Snelling, David
1993, „Dynamism and Intensity in *The Name of the Rose*", în Avirović şi Dodds (ed.), 1993: 89-91.
Snel Trampus, R.D.
1993, „L'aspetto funzionale di alcune scelte sintattiche in *De naam van de roos*", în Avirović şi Dodds (ed.), 1993: 103-114.
Spaziante, Lucio
2000, „L'ora della ricreazione", în Dusi şi Nergaard (ed.), 2000: 235-250.
Steiner, George
1975, *After Babel*, Londra, Oxford U.P. (trad. it. *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione*, ed. a 2-a rev. şi adăugită, 1992, Florenţa, Sansoni, 1984; trad. it. adăugită Milano, Garzanti, 1994).
Störing, H.J.
1963, *Das Problem des Übersetzen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
Strawson, Peter F.
1950, „On Referring", *Mind*, 59: 320-344 (trad. it. în Bonomi [ed.], *La struttura logica del linguaggio*, Milano, Bompiani, 1973: 197-224).
Taylor, Christopher J.
1993, „The Two Roses. The Original and Translated Versions of *The Name of the Rose* as Vehicles of Comparative Language Study for Translators", în Avirović şi Dodds (ed.), 1993: 71-79.
Terracini, Benvenuto
1951, *Il problema della traduzione*, Milano, Serra e Riva, 1983 (Bice Mortara Garavelli [ed.]). Anterior capitolul al doilea din *Conflictos de lenguas y de culturas* (Buenos Aires, Imam, 1951), iar apoi în *Conflitti di lingua e di cultura* (Veneţia, Neri Pozza, 1957).

Thorndike, E.L., Lorge, I.
1995, *Total'nyi perevod*, Tartu, Tartu U.P. (trad. it. *La traduzione totale*, Rimini, Guaraldi, 2001).
Toury, Gideon
1980, *In Search for a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
1986, „Translation. A Cultural-Semiotic Perspective", în Sebeok (ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, Berlin-New York-Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1986, vol. 2: 1111-1124.
Traini, Stefano
1999, „Connotazione e traduzione in Hjelmslev", în Franci şi Nergaard (ed.), 1999: 153-169.
Vanoye, Francis
2000, „De l'adaptation d'un texte littéraire au cinéma", în Dusi şi Nergaard (ed.), 2000: 143-152.
Venuti, Lawrence
1995, *The Translator's Invisibility*, Londra, Routledge (trad. it. *L'invisibilità del traduttore*, Roma, Armando, 1999).
1998, „Strategies of translation", în Baker (ed.), 1998: 240-244.
2001, „Tradurre l'umorismo: equivalenza, compensazione, discorso", în Nasi (ed.), 2001: 13-29.
Venuti, Lawrence (ed.)
2000, *The Translation Studies Reader*, Londra, Routledge.
Vermeer, Hans J.
1998, „Didactics of Translation", în Baker (ed.), 1998: 60-63.
Vinçon, Paolo
2000, „Traduzione intersemiotica e racconto", în Dusi şi Nergaard (ed.), 2000: 153-170.
Violi, Patrizia
1997, *Significato ed esperienza*, Milano, Bompiani.
Wada, Tadahiko
2000, „Eco e la traduzione nell'ambito culturale giapponese", în Petitot şi Fabbri (ed.), 2000 (trad. it.: 607-614).
Weaver, William
1990, „Pendulum Diary", *South-East Review*, primăvara.
Wierzbicka, Anna
1996, *Semantics. Primes and Universals*, Oxford, Oxford U.P.
Wing, Betsy
1991, „Introduction", în Hélène Cixous, *The Book of Promethea*, Lincoln, University of Nebraska Press.

Wittgenstein, Ludwig
1966, *Lectures and Conversations on Aesthetics. Psychology and Religious Belief*, Oxford, Blackwell (trad. it. *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Milano, Adelphi, 1967, VIII, ed. 1995).

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Traduceri citate

Baudelaire, Charles

I fiori del male, trad. Mario Bonfantini, Milano, Mursia, 1974.

Camus, Albert

La peste, trad. Beniamino Dal Fabbro, Milano, Bompiani, 1948.

Cendrars, Blaise

Dal mondo intero, trad. Rino Cortiana, Parma, Guanda, 1980.

Collodi (Carlo Lorenzini)

Les aventures de Pinocchio, trad. Nicolas Cazelles, Arles, Actes Sud, 1995.

Les aventures de Pinocchio, trad. Jean-Michel Gardair, Paris, Gallimard, 1985, trad. rev., 2002.

Conrad, Joseph

Typhoon di Joseph Conrad nella traduzione di André Gide con versione italiana di Ugo Mursia, Torino, Einaudi, 1993.

Tifone, trad. Bruno Oddera, Milano, Bompiani, 1986.

Dante

The Divine Comedy, trad. H.W. Longfellow, Cyber Classics Inc., 2000.

L'Enfer, în lb. franceză veche de Émile Littré, Paris, 1879.

Œuvres complètes de Dante, trad. André Pézard, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

Enfer. Chant Premier, trad. Claude Perrus, în Danielle Boillet *et al.*, *Anthologie bilingue de la poésie italienne*, Paris, Gallimard, 1994.

La divine comédie, trad. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985.

Dante and His Circle with the Italian Poets Preceeding Him, trad. Dante Gabriele Rossetti, Londra, Ellis, 1908 (în original: *The Early Italian Poets*, 1861).

Dante's „Vita Nuova", trad. Mark Musa, Bloomington, Indiana U.P., 1973.

„My Lady Seems So Fine and Full of Grace...", trad. Marion Shore, *The Formalist* 3, 1, 1992: 73.

The Inferno of Dante, trad. Robert Pinsky, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 1994.
The Portable Dante, trad. Mark Musa, New York, Penguin, 1995.
The Divine Comedy 1. Hell, trad. Dorothy Sayers, Harmondsworth, Penguin, f.a.
Trad. Seamus Heany în *Dante's Inferno. Translations from Twenty Contemporary Poets*, New Jersey, Hopewell, Ecco Press, 1993.
6 cantos do Paraíso, trad. Haroldo de Campos, S. Paulo, Fontana--Istituto Italiano di Cultura, 1976.

De Amicis, Edmondo
Le livre Cœur, trad. Piero Caracciolo, Marielle Macé, Lucie Marignac şi Gilles Pécout, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2001.

De Lorris, Guillaume, De Meun, Jean
Le roman de la rose, trad. Armand Strubel, Paris, Livres de Poche, 1992.
Il romanzo della rosa, trad. Massimo Jevolella, Milano, Archè, 1983.
Le roman de la rose, trad. Gina D'Angelo Matassa, Palermo, Epos, 1993.

Eclesiastul
La Sacra Bibbia. Antico testamento, Enrico Galbiati (ed.), Torino, Utet, 1963.
Kohèlet. Ecclesiaste, trad. Erri De Luca, Milano, Feltrinelli, 1996.
La Bible, trad. André Chouraqui, Desclée de Brouwer, 1989.
Qohélet o l'Ecclesiaste, trad. Guido Ceronetti, Milano, Adelphi, 2001.

Eco, Umberto
Diario Minimo, trad. Jesus Lopez Pacheco, Madrid, Horizonte, 1964.
Diario Minimo, trad. Miguel Serras Pereira, Lisabona, Difel, 1984.
Diari minim, trad. Antoni Vicens, Barcelona, Destino, 1993.
[Diario Minimo] Pastiches et postiches, trad. Bernard Guyader, Paris, Messidor, 1988.
[Diario Minimo] Misreadings, trad. William Weaver, Londra, Cape şi New York, Harcourt, 1993.
[Diario Minimo] Platon im Striptease-Lokal, trad. Burkhart Kroeber, München, Hanser, 1990.
[Diario Minimo] Dommedag er naer, trad. Siri Nergaard, Oslo, Tiden Norsk Forlag, 1994.
Der Name der Rose, trad. Burkhart Kroeber, München, Hanser, 1982.
The Name of the Rose, trad. William Weaver, New York, Harcourt, 1983 ; Londra, Secker & Warburg, 1983.
Le nom de la rose, trad. Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 1982.
El nom de la rosa, trad. Josep Daurell, Barcelona, Destino, 1985.
El nombre de la rosa, trad. Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1982.

Imja ros'i, trad. Elena Kostioukovici, Moscova, Izdatel'stvo Knijaja Palata, 1989 (acum S. Petersburg, Symposium, 1997).
Ruusun nimi, trad. Aira Buffa, Helsinki, Söderström, 1983.
Foucault's Pendulum, New York, Harcourt, 1989; Londra, Secker & Warburg, 1989.
Das Foucaultsche Pendel, München, Hanser, 1989.
El pendel de Foucault, Barcelona, Destino, 1989.
El pendolo de Foucault, Barcelona, Lumen-Bompiani, 1989.
Le pendule de Foucault, Paris, Grasset, 1990.
The Island of the Day Before, trad. William Weaver, New York, Harcourt Brace şi Londra, Secker & Warburg, 1995.
La isla del día de antes, trad. Helena Lozano Miralles, Barcelona, Lumen, 1995.
Die Insel des vorigen Tages, trad. Burkhart Kroeber, München, Hanser, 1995.
L'île du jour d'avant, trad. Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 1996.
Baudolino, trad. Marco Lucchesi, Rio de Janeiro, Record, 2001.
Baudolino, trad. Carmen Arenas Novera, Barcelona, Destino, 2001.
Baudolino, trad. Burkhart Kroeber, München, Hanser, 2001.
Baudolino, trad. Helena Lozano Miralles, Barcelona, Lumen, 2001.
Baudolino, trad. Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 2002.
Baudolino, trad. William Weaver, New York, Harcourt Brace; Londra, Secker & Warburg, 2002.
Mouse or Rat ? Translation as Negotiation, Londra, Phoenix-Orion, 2004.

Eliot, T.S.
Poèmes, 1910-1930, Texte anglais présenté et traduit par Pierre Leyris, Paris, Seuil, 1947.
Poesie di T.S. Eliot, trad. Luigi Berti, Parma, Guanda, 1949.
Opere 1904-1939, Roberto Sanesi (ed.), Bompiani, Milano, 1992 (vezi şi *Poesie*, Milano, Bompiani, 1966).
Poesie 1905/1920, trad. Massimo Bagicalupo, Roma, Newton, 1996.

Joyce, James
Gente di Dublino, trad. Franca Cancogni, Torino, Einaudi, 1949.
Gente di Dublino, trad. Marco Papi şi Emilio Tadini, Milano, Garzanti, 1976.
Dedalus, trad. Cesare Pavese, Torino, Frassinelli, 1951 (acum Milano, Adelphi, 1976).
„Anna Livia Plurabelle", *La Nouvelle Revue Française* XIX, 212, 1931.
Anna Livia Plurabelle, Rosa Maria Bollettieri Bosinelli (ed.), Torino, Einaudi, 1996.

Finnegans Wake, trad. Luigi Schenoni, Milano, Mondadori, 2001.

Leopardi, Giacomo

Les chants, trad. Michel Orcel, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982.

Manzoni, Alessandro

Die Verlobten, trad. Ernst Wiegand Junker, München, Winkler, 1960.

The Betrothed, trad. Bruce Penman, Hardmondsworth, Penguin, 1972.

Les fiancés, trad. Yves Branca, Paris, Gallimard, 1995.

Die Brautleute, trad. Burkhart Kroeber, München, Hanser, 2000.

Melville, Herman

Moby Dick, trad. Bernardo Draghi, Milano, Frassinelli, 2001.

Montale, Eugenio

I Motteti by Eugenio Montale, trad. Katherine Jackson (se găseşte pe internet: world.std.com/~jpwilson/kjbio.html).

Montale traduit par Pierre Van Bever, Colecţia bilingvă de poezie a Institutului Cultural Italian, Paris, 1968.

The Bones of Cuttlefish, trad. Antonino Mazza, Oakville, Mosaic Press, 1983.

Poèmes choisis, trad. Patrice Dyerval Angelini, Paris, Gallimard, 1991.

Corno inglese. An anthology of Eugenio Montale's Poetry in English Translation (1927-2002), adnotări de Marco Sonzogni (ed.) (în curs de apariţie).

Nerval, Gérard de

Sylvie, trad. Ludovic Halévy, Londra, Routledge, 1887.

Sylvie, trad. Richard Aldington, Londra, Chatto and Windus, 1932.

Le figlie del fuoco. Aurelia. La mano stregata, trad. Cesare Giardini, Milano, Rizzoli, 1954.

Le figlie del fuoco, trad. Franco Calamandrei, Torino, Einaudi, 1954.

I più bei racconti di Francia, trad. Mary Molino Bonfantini, Milano, Casini, 1967.

Le figlie del fuoco. La Pandora. Aurelia, trad. Renata Debenedetti, Milano, Garzanti, 1983.

Silvie, trad. Oreste Macrì, Milano, Bompiani, 1994.

Sylvie, trad. Richard Sieburth, Hardmonsworth, Penguin, 1995.

Sylvie, trad. Umberto Eco, Torino, Einaudi, 1999.

Poe, Edgar Allan

Le corbeau, trad. Stéphane Mallarmé, cu desene de Manet, 1875; şi în *Les poèmes*, Bruxelles, Deman, 1887; şi *Les poèmes d'Edgar Poe*, Paris, Vanier, 1889. Vezi acum *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1982 (cuprinde şi traducerea lui Baudelaire).

Poésies complètes, trad. Gabriel Mourey, Paris, Mercure de France, 1910.

„O corvo", trad. Fernando Pessoa, *Athena* 1, octombrie 1924 (vezi *The Raven, Ulalume, Annabel Lee di Edgar Allan Poe, nella traduzione di Fernando Pessoa*, Torino, Einaudi, 1955).

Queneau, Raymond

Esercizi di stile, trad. Umberto Eco, Einaudi, Torino, 1983.

Rostand, Edmond

Cyrano di Bergerac, trad. Mario Giobbe, Napoli, Pierro.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Indice de nume

A

Abba, Giuseppe Cesare 338
Abbott, Edwin A. 199
Achard Wirds, Susan 293-294
Aldington, Richard 74-76, 109 n. 1, 207
Alighieri, Dante 40, 165, 187-190, 250 n, 251, 266, 269 n, 270, 300-301 n
Allain, Marcel 120
Allais, Alphonse 141
Allen, Woody 134, 137
Almansi, Guido 244
Anonimul *Sublimului* 288 n
Anouilh, Jean 344
Arenas Novera, Carmen 133, 135
Argan, Carlo Giulio 257
Aristotel 122, 167-168
Arnold, Matthew 175
Austen, Jane 164
Averroes 167-168

B

Bach, Johann Sebastian 258, 317, 342
Bacigalupo, Massimo 273
Bacon, Francis 338
Baker, Mona 24
Ball, Hugo 307
Balzac, Honoré de 26, 122
Barion, Attilio 172
Barna, Imre 14, 177
Bartezzaghi, Stefano 196
Bassnett, Susan 80 n. 1, 164 n. 1, 316 n
Basso, Pierluigi 20 n. 1, 345
Baudelaire, Charles 56, 58, 225-226, 265-266 n, 290-291, 293-296, 330
Beckett, Samuel 307
Beethoven, Ludwig van 316, 320, 328
Belmondo, Jean-Paul 116
Benjamin, Walter 349
Bergman, Ingmar 326-327
Berlin, B. 359 n. 1
Berman, Antoine 110 n. 1, 173, 178, 275 n
Berti, Luigi 272-273, 275-276, 287 n
Bertonio, Ludovico 351
Bertuccelli Papi, Marcella 331 n. 1
Besson, Jacques 223
Bettetini, Gianfranco 332 n
Bever, Pierre Van 286
Boeke, Yond 14
Bogarde, Dirk 343
Bollettieri Bosinelli, Rosa Maria 307 n
Bonfantini, Mario 266-267
Borges, Jorge Luis 167-168, 219
Botticelli, Sandro Filipepi, zis 330
Boucher, François 207-208
Branca, Yves 332

BABEŞ-BOLYAI UNIVERSITY LIBRARY

Brecht, Bertolt 183
Brook, Peter 255
Brower, Reuben A. 229
Bruni, Leonardo 67, 237
Buber, Marin 187
Budgen, Frank 306 n. 1
Buffa, Aira 177
Buonarroti, *vezi* Michelangelo
Burne-Jones, Edward Coley 199

C

Calabrese, Omar 12 n, 319 n. 1, 320-322, 332 n
Calamandrei, Franco 69
Cale Knezević, Morana 181
Callistratus 211
Calvino, Italo 120
Campanini, Carol 277
Campbell, Naomi 321
Campion, Jane 330
Camporesi, Pietro 102-103
Campos, Haroldo de 300
Camus, Albert 47, 91-92, 156
Cancogni, Franca 249
Cano, Cristina 329
Caprettini, Gian Paolo 330, 340
Casetti, Francesco 332 n
Cattrysse, Patrick 275 n
Catul 358
Cazelles, Nicolas 60-61
Ceaikovski, Piotr I. 329
Cellini, Benvenuto 241
Cendrars, Blaise 200-201, 279
Ceronetti, Guido 185-187
Cervantes, Miguel de 219, 222
Chamosa, J.L. 100, 102, 104
Champollion 37 n, 234
Chateaubriand, François-René de 277
Chatman 331 n. 1
Chopin, Frédéric 316, 328, 344-347
Chouraqui, André 185, 187
Cixous, Hélène 117 n
Collodi, Carlo 19, 60 n, 61, 64
Conklin, Harold C. 361, 363
Conrad, Joseph 178
Contaldi, Francesco 297
Contini, Gianfranco 165
Cortiana, Rino 200, 279
Cremonini, Giorgio 329
Crivelli, Carlo 321
Croce, Benedetto 121
Crosby, Bing 179
Curtius, Ernst Robert 181

D

D'Angelo Matassa, Gina 271
D'Annunzio, Gabriele 73
Dal Fabbro, Beniamino 47
Dampier, William 222
Danuta, Mirka 317
Daurell, Josep 103
De Amicis, Edmondo 58
De Luca, Erri 185, 187
Debenedetti, Renata 70
Debussy, Claude 58, 228
Dee, John 223
Deleuze, Gilles 338
Demaria, Cristina 15 n, 117 n, 316 n
Derrida, Jacques 265 n, 349
Disney, Walt 19, 64, 328-329
Draghi, Bernardo 34, 112-113
Drumbl, Johann 252-253
Duccio di Buoninsegna 272
Dumas, Alexandre tatăl 119-121, 123 n, 124, 126, 226-227, 277
Dürer, Albrecht 326
Dusi, Nicola 53 n, 80, 239 n, 340
Dyerval Angelini, Patrice 282

E

Ebeling, Gerhard 233
Eco, Umberto 11, 29, 38 n, 49 n. 1, 50 n, 55 n, 63 n, 71, 80, 85, 88,

90, 97 n, 102 n, 105 n, 113 n, 118 n, 120 n. 1-2, 121 n, 127 n, 130, 132 n, 139 n, 141, 143, 145 n, 152 n, 180 n, 182 n, 193-194 n, 198 n. 2, 200, 213 n, 216 n, 221 n, 222 n, 224 n, 226 n, 231, 239 n, 245 n, 254, 272, 280, 284, 288 n, 296, 299, 348, 351-352
Eliot, Thomas Stearns 114, 218, 225--226, 272, 274-276, 284, 300
Ennius 358
Eschil 344
Even-Zohar, Itamar 275 n
Ezechiel 335-336

F

Fabbri, Paolo 236, 323, 338
Favorinus 357-358
Fedru 219-220
Fellini, Federico 323
Ferro, Giovanni 223
Fink, Guido 244
Folena, Gianfranco 238
Forster, Edward Morgan 225
Foscolo, Ugo 78-82, 96 n
Foucault, Michel 211
Francescato, Giuseppe 12
Franceschini, Emilio 276-277
Frank, Nino 306
Fronto 357-358
Fruttero, Carlo 125 n
Fubini, Mario 79
Fujimura, Masaki 14, 117

G

Gadamer, Hans-Georg 92, 111, 232--234, 236, 251
Gadda, Carlo Emilio 20-21 n
Gaffarel, Jacques 222
Galbiati, Enrico 184, 186
Garasse, François 222
Garbo, Greta 331
Garcilaso de la Vega 130
Gardair, Jean-Michel 59
Garlandia, Giovanni di 169
Gauguin, Paul 221, 224
Gautier, Théophile 291
Gellius, Aulus 237, 356-358, 361, 364-366
Genette, Gérard 10 n, 64 n. 1
Germi, Pietro 20
Giardini, Cesare 70
Gibson, James 359 n. 2
Gide, André 178
Gill, William 293
Giobbe, Mario 115-116
Giorgione 321
Giotto 330
Glauber, Johann R. 223
Góngora y Argote, Luis de 130
Goodman, Nelson 254, 255 n
Gorlée, Dinda 231
Gracián, Baltasar 222
Greimas, Algirdas J. 50 n, 51 n
Grimm, Jacob şi Wilhelm 322, 343
Guzmán de Rojas, Iván 352 n

H

Halévy, Ludovic 74-76, 207
Hammett, Dashiell 124
Hanslick, Eduard 329
Heaney, Seamus 270
Heidegger, Martin 173, 232
Hemingway, Ernest 124
Heraclit 232
Hermann Germanul 167-168
Herrera, Fernando de 130
Higginson, Fred H. 310 n
Hjelmslev, Louis 38, 40, 47, 52 n. 2, 324

Hlebnikov, Velimir 307
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 326
Hofstadter, Douglas 268-270
Holbein, Hans (cel Tînăr) 330
Homer 15, 80, 121, 173, 175, 199
Hugo, Victor 21, 291
Humboldt, Wilhelm von 36, 164, 173, 175, 187, 308
Hume, Fergus 142 n
Huston, John 331
Hutcheon, Linda 216, 225
Huysmans, Joris Karl 342

I

Ieronim (Sfîntul) 13, 16, 187, 330
Ingarden, R. 331 n. 1
Ingres, Jean-Auguste Dominique 329
Ioan (Sfîntul) 252-253, 335-336
Itten, Johannes 359 n. 3

J

Jackson, Katherine 282
Jacovitti, Benito 221
Jakobson, Roman 52 n. 1, 56 n. 1, 228-229, 231-232, 235, 238, 240, 267, 296, 323, 327 n, 350
James, Henry 330
Jameson, Fred 141-142
Jervolino, Domenico 232-233
Jevolella, Massimo 271
Joyce, James 11, 66-67, 248, 306-316
Juvenal 358

K

Kandinski, Vasili 366
Katan, David 105, 106 n. 1
Katz, David şi Rose 361
Kay, P. 359 n. 1
Kenny, Dorothy 79-80 n. 1
Kidman, Nicole 331
King James 30, 44, 184, 186
Kircher, Athanasius 37 n
Koller, Werner 80 n. 1
Kostioukovici, Elena 14, 192
Kroeber, Burckhart 14, 98-99, 104, 128, 133, 135, 137-138, 149--152, 154-155, 182-183, 214, 332
Krone, Patty 14
Krupa, V. 39 n
Kušej, Martin 255

L

La Matina, Marcello 227 n
la Tour, Georges de 212, 334
Lamartine, Alphonse de 291
Lamb, Charles şi Mary 244
Lancaster, Burt 347
Lefevere, André 164 n. 1, 316 n
Leonardo da Vinci 272
Leopardi, Giacomo 19, 50, 54, 59 n, 154-155, 178, 304
Lepschky, Giulio C. 247
Leyris, Pierre 272
Linksz, Arthur 360 n
Liszt, Franz 316
Littré, Émile 188
London, Jack 224
Longfellow, H.W. 251
Lorge, I. 361 n. 2
Lorris, Guillaume de 271
Lotman, Iuri 48 n. 1, 236, 324
Lotto, Lorenzo 321, 330
Lozano Miralles, Helena 14, 130--133, 135-136, 138-140, 145-146, 150-151, 154, 214
Lucarelli, Carlo 322
Lucchesi, Marco 135
Lullus, Raymundus 193-195

Luther, Martin 173-175, 182, 184, 186
Lyotard, Jean-François 104

M

Macrì, Oreste 70
Maerz, A. 361 n. 1
Magli, Patrizia 198 n. 1
Mahler, Gustav 342
Mallarmé, Stéphane 58, 228, 290, 293-296
Mann, Thomas 182-183, 341-343
Manzoni, Alessandro 59 n, 155-156, 331-332, 338, 340
Maraini, Fosco 245 n
Marc, Franz 366
Marconi, Luca 192, 257 n, 258 n
Marcu (Sfîntul) 174
Marino, Giovan Battista 128
Mason, Ian 80 n. 1
Matei (Sfîntul) 174
Mazarin, Jules 226
Mazza, Antonino 286
Mazzanti, Enrico 19
McGrady, Donald 100 n. 2
Medina, Pedro de 223
Meercschen, Jean-Marie Van der 178 n
Meillet, Antoine 163
Melville, Herman 34 n, 112 n, 113, 331
Menin, Roberto 44 n
Meschonnic, Henri 187
Mesmer, Franz Anton 277
Messina, Bartolomeo da 167
Metz, Christian 53 n
Michelangelo 22, 218, 241, 272-274, 278
Mink, Louis O. 310 n
Moerbeke, Guglielmo di 167, 169
Molino Bonfantini, Mary 73, 108
Montale, Eugenio 200, 218 n, 280, 283 n, 300
Montanari, Federico 197, 237 n. 1
Montani, Pietro 357 n
Montepin, Xavier de 142 n
Monterroso, Augusto 64
Monti, Vincenzo 173
Morbelli, Riccardo 277
Morgenstern, Christian 307
Morin, Jean-Baptiste 222
Mourey, Gabriel 295
Mozart, Wolfgang Amadeus 255
Mursia, Ugo 178
Musa, Mark 166, 270
Mussato, Albertino 251
Mussino, Attilio 19

N

Nergaard, Siri 11 n. 2, 23, 139, 232 n. 1
Nerval, Gérard de 11, 13, 61-63, 68--69 n, 71, 73-74 n, 77, 83-84, 86-87, 95-96, 106 n, 107-110 n, 111, 201-202, 205 n, 208, 210
Newman, Francis 175
Nida, Eugene 80 n. 1, 352-353
Nizza, Angelo 277
Noguera, Arenas 133, 135, 138

O

Ockham, William din 177
Oddera, Bruno 178
Oldcorn, Tony 166
Olivier, Laurence 334
Orcel, Michel 54
Ortega y Gasset, José 163

P

Papi, Marco 248
Pareyson, Luigi 254 n, 255 n
Parks, Tim 67 n, 248-249

Parret, Herman 198 n. 1
Paul, R. 361 n. 1
Pavel (Sfîntul) 152, 156, 252-253
Pavese, Cesare 67, 112
Peck, Gregory 331
Peirce, Charles Sanders 27, 85-87, 93, 229-232, 234-236, 242
Penman, Bruce 332
Perrault, Charles 322, 343
Perrus, Claude 251
Pessoa, Fernando 296-297
Petrilli, Susan 10 n, 20 n. 1, 235, 238
Pézard, André 188-189
Philostratus 211
Piaf, Edith 280
Piano, Renzo 22
Piave, Francesco Maria 280, 312
Picasso, Pablo 318-319, 330, 338
Pignatti, Marina 250 n. 1, 339 n
Pinsky, Robert 269-270
Pisanty, Valentina 322
Pitagora 344
Pochtar, Ricardo 103, 154
Poe, Edgar Allan 287-291, 293-295, 299-300, 325
Polo, Marco 144
Properţiu 358
Proust, Marcel 20 n, 86, 236, 242, 337
Putnam, Hilary 90
Pym, Anthony 164 n. 1

Q

Queneau, Raymond 10, 13, 235, 302--304, 306
Quine, Willard van Orman 37-39, 163

R

Rabelais, François 199
Rafael 272, 324, 330
Ramelli, Agostino 223
Ravel, Maurice 345-346
Richelieu, Armand-Jean du Plessis, duce de 226
Ricœur, Paul 232, 235
Risset, Jacqueline 188-190, 251-252, 306 n. 2
Rivarol, Antoine 189
Robbe-Grillet, Alain 199
Robespierre, Maximilien de 332
Rojas, Francisco de 223
Rosa 223
Rossetti, Dante Gabriele 165, 329
Rostand, Edmond 115-116
Rousseau, Jean-Jacques 106
Rustico, Carmelo 296 n
Rybczynski, Zbig 345-347

S

Sahlins, Marshall 360
Sand, George 345
Sanesi, Roberto 272-276
Santoyo, J.C. 100, 102, 104
Sanzio, *vezi* Rafael
Sapir, Edward 36, 163
Sartre, Jean-Paul 119
Sayers, Dorothy 251, 270
Schäffner, Christina 80 n. 1
Schenoni, Luigi 314-315
Schifano, Jean-Noël 14, 97-98, 100 n. 1, 104, 127, 133, 135-136, 138-139, 148, 150-152, 154-155, 213-214
Schleiermacher, Friedrich D.E. 163, 173, 195, 236
Selkirck, Alexander 223
Seneca 237
Sengupta, Mahasweta 316 n
Settani, Ettore 306

Shakespeare, William 27, 29, 91, 156, 164, 174, 230, 243 n
Shaw, George Bernard 240
Shore, Marion 166
Short, Thomas 87, 176
Sieburth, Richard 74-77, 83-85, 96, 110-111, 207-210
Sigaux, Gilbert 277 n. 1
Snell-Hornby, Mary 164 n. 1
Sofocle 121, 344
Soupault, Philippe 307
Souvestre, Pierre 120
Spaziante, Lucio 258 n, 344
Starck, Philippe 22
Stecchetti, Lorenzo 275
Steiner, George 12, 164, 235-236, 329-330 n
Sterne, Laurence 78-82
Stevenson, Robert Louis 221, 224
Stout, Rex 84
Strubel, Armand 271
Sue, Eugène 120-121
Swedenborg, Emanuel 277

T

Tadini, Emilio 248
Tagore, Rabindranath 316
Taylor, Christopher J. 78 n. 1, 99-100
Terracini, Benvenuto 78-80
Thorndike, E.L. 361 n. 2
Tiziano 321, 330
Tolstoi, Lev Nikolaevici 171-172
Torop, Peeter 177, 238
Totŭ (Antonio De Curtis) 277
Toury, Gideon 238
Troisi, Massimo 138

V

Valéry, Paul 169-170, 201, 366
Velázquez, Diego 211, 321
Venuti, Lawrence 174-175
Verlaine, Paul 350
Vermeer, Hans J. 80 n. 1
Vermeer, Jan 212-214
Verne, Jules 220
Vicens, Antoni 154
Villamil de Rada, Emeterio 351
Vinçon, Paolo 331 n. 1
Violi, Patrizia 141
Virgiliu 357-358
Visconti, Luchino 340, 342-343, 347
Vittorini, Elio 173

W

Wada, Tadahiko 14
Wagner, Geoffrey 74 n. 1
Wallace, Edgar 322
Warburg, Aby 321
Watteau, Jean-Antoine 202, 209
Weaver, William 14, 97-100, 104--106, 113-114, 117, 119, 127, 129, 133, 135, 137-139, 148, 150-151, 154-155, 159, 179-180, 192, 196--197, 213-214, 221, 224-225, 227
Weill, Kurt 221
West, Mae 331
Whorf, Benjamin Lee 36, 163
Wiegand Junker, Ernst 332
Wierzbicka, Anna 89
Wilde, Oscar 87
Wing, Betsy 117 n
Wittgenstein, Ludwig 92, 183, 295
Worth, Sol 337

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

COLLEGIUM. LITERE

au apărut:

Paul Cornea – *Introducere în teoria lecturii*
Adelina Piatkowski – *Jocurile cu satyri în antichitatea greco-romană*
Adrian Marino – *Comparatism şi teoria literaturii*
Ferdinand de Saussure – *Curs de lingvistică generală*
Dan Horia Mazilu – *Noi despre ceilalţi. Fals tratat de imagologie*
Nicolae Manolescu – *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*
Jean-Jacques Rousseau – *Eseu despre originea limbilor unde se vorbeşte despre melodie şi despre imitaţia muzicală*
Daniel Dimitriu – *Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski*
Dumitru Irimia – *Introducere în stilistică*
Ioan Pânzaru – *Practici ale interpretării de text*
Gheorghe Drăgan – *Poetică eminesciană. Temeiuri folclorice*
Dan Mănucă – *Pelerinaj spre fiinţă. Eseu asupra imaginarului poetic eminescian*
Liviu Papadima – *Literatură şi comunicare. Relaţia autor – cititor în proza paşoptistă şi postpaşoptistă*
Daniel-Henri Pageaux – *Literatura generală comparată*
Erich Auerbach – *Mimesis. Reprezentarea realităţii în literatura occidentală*
Monica Spiridon – *Melancolia descendenţei. O perspectivă fenomenologică asupra memoriei generice a literaturii*
Roger T. Bell – *Teoria şi practica traducerii*
D. Caracostea – *Expresivitatea limbii române*
Daniel Bougnoux – *Introducere în ştiinţele comunicării*
Armand Mattelart, Michèle Mattelart – *Istoria teoriilor comunicării*
Jean Bollack – *Sens contra sens. Cum citim ? Convorbiri cu Patrick Llored*
R.H. Robins – *Scurtă istorie a lingvisticii*
D.M. Pippidi – *Formarea ideilor literare în Antichitate*
Mircea Iorgulescu – *Celălalt Istrati*
Ferdinand de Saussure – *Scrieri de lingvistică generală*
Dan C. Mihăilescu – *Literatura română în postceauşism. I. Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*
Lucian Raicu – *Calea de acces*
Matei Călinescu – *Cinci feţe ale modernităţii. Modernism, avangardă, decadenţă, kitsch, postmodernism*
Eugen Munteanu – *Introducere în lingvistică*

ROMANIAN CULTURAL INSTITUTE LIBRARY

Dan C. Mihăilescu – *Literatura română în postceauşism. II. Proza. Prezentul ca dezumanizare*
Magda Jeanrenaud – *Universaliile traducerii. Studii de traductologie*
Paul Cornea – *Interpretare şi raţionalitate*
Dan C. Mihăilescu – *Literatura română în postceauşism. III. Eseistica. Piaţa ideilor politico-literare*
Umberto Eco – *Limitele interpretării*
Matei Călinescu – *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii* (ediţia a II-a)
Eugen Simion – *Dimineaţa poeţilor. Eseu despre începuturile poeziei române* (ediţia a IV-a)
Umberto Eco – *Apocaliptici şi integraţi. Comunicaţii de masă şi teorii ale culturii de masă*
Paul Cornea – *Delimitări şi ipoteze. Comunicări şi eseuri de teorie literară şi studii culturale*
Terry Eagleton – *Teoria literară. O introducere*
Umberto Eco – *A spune cam acelaşi lucru. Experienţe de traducere*

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

www.polirom.ro

Redactor: Cezar Petrilă
Coperta: Radu Răileanu

Bun de tipar: decembrie 2008. Apărut: 2008
Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 • P.O. Box 266
700506, Iaşi, Tel. & Fax: (0232) 21.41.00; (0232) 21.41.11;
(0232) 21.74.40 (difuzare); E-mail: office@polirom.ro
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7, ap. 33,
O.P. 37 • P.O. Box 1-728, 030174
Tel.: (021) 313.89.78; E-mail: office.bucuresti@polirom.ro

PRINT multicolor
Str. Bucium nr. 34 Iaşi
tel.: 0232/211225
fax: 0232/211252
office@printmulticolor.ro
www.printmulticolor.ro
SERVICII TIPOGRAFICE COMPLETE

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Litere

Umberto Eco

A spune cam acelaşi lucru

Experienţe de traducere

În ultimele decenii, cercetările din domeniul traductologiei au favorizat apariţia a numeroase catedre, publicaţii şi instituţii specializate, în care teoria are adesea o pondere excesivă comparativ cu exemplele concrete. În acest volum, rezultat în urma unei serii de conferinţe şi seminare despre traducere susţinute de autor la Toronto, Oxford şi Universitatea din Bologna, Eco nu îşi propune să elaboreze o teorie generală a traducerii, ci să ridice mai multe probleme teoretice pornind de la exemplele practice cu care s-a confruntat în calitate de corector al traducerilor altora, de traducător propriu-zis şi de autor tradus care a colaborat cu propriii traducători. Este o carte care se bazează pe exemple, un mozaic de citate şi confruntări. Chestiunea centrală o reprezintă definiţia traducerii, iar răspunsul – sau, mai bine zis, întrebarea iniţială – este că înseamnă „a spune cam acelaşi lucru". Deşi, aparent, esenţa problemei ar sta în acel „cam", multe întrebări gravitează şi în jurul lui „a spune" (se vorbeşte inclusiv despre aşa-numitele traduceri intersemiotice, cum ar fi ecranizarea unui roman sau transpunerea unei poezii pe muzică), al lui „acelaşi" şi, mai ales, al lui „lucru". Ce anume trebuie să redea traducătorul din textul tradus? Simpla suprafaţă lexicală şi sintactică? Prea uşor sau, mai bine zis, prea greu, după cum veţi vedea. De aici pornesc o serie de explorări în universul traducerii, prin limbi diferite, pornind de la expresii idiomatice pentru a ajunge la textele lui Shakespeare, dînd cuvîntul mai întîi traducătorului automat Altavista confruntat cu începutul Facerii, totul sub semnul unui principiu: traducerea este în primul rînd un proces de *negociere*, precedat de unul de interpretare.

Collegium

ISBN 978-973-46-1210-9

9 789734 612109

EDITURA POLIROM
www.polirom.ro

Pe copertă: Karl Spitzweg (1808-1885), *Şoarecele de bibliotecă*, colecţie particulară/The Bridgeman Art Library

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY